フレーヴォの誕生とパッソの実際

——ブラジル、ペルナンブーコ州レシーフェの民衆芸能に関する一考察——

神 戸 周*

The Appearance of Frevo and the Practice of Passo —A Study on a Popular Spectacle of Recife, Pernambuco, Brazil—

Chikashi KAMBE

Abstract

Frevo is a popular spectacle of Recife, Pernambuco, Brazil. Concerning the word “frevo”, three meanings were ascertained : 1) dance which is witnessed in the streets and dance parties during a carnival (*Frevo* as a street dance with characteristic steps is especially called *Passo*), 2) music which is characterized by its syncopated, violent and frenzied rhythm and 3) enthusiastic crowd which parades through the streets during a carnival. With these three meanings in mind, in this study the popular spectacle was examined from two points of view : 1) historical examination about the circumstances of *Frevo*’s appearance in the streets of Recife’s carnival and 2) analysis of *Passo*’s steps (which are practiced at the present day) and performances.

The first topic was examined by means of written materials which were collected in Recife by the author. The data utilized for examining the second topic were videotapes in which the steps and performances of *Passo* had been recorded by the author under the direction of Mestre Nascimento do Passo who was the leading expert on this dance. The video recording was held in Recife and Olinda in August, 2003. The eighty-six steps of *Passo* were classified from five points of view (which were found out by observing the videotapes closely) and the steps used by five *passistas* (*Frevo* dancers) in their solo performances were specified. The results of this study were summarized as follows.

Frevo was appeared in the streets of Recife during a carnival early in the 20th century. It was considered that two social factors had had a great influence on its appearance. The first factor was a change of festival style in the street carnival (In Recife, after the 1850s, fancy dress parade gradually took the place of disorderly street carnival style called *entrudo*). The second was an large-scale influx of the black lower classes into the city of Recife as a consequence of the abolition of slavery in 1888. Carnival clubs which appeared successively in the 1880s and were called *clubes pedestres* impelled the residents of Recife to a new carnival diversion, that is, to make merry accompanying a parade of those clubs in large numbers. On that occasion, enthusiasm called *Frevo* appeared in the crowd. The mainspring which led the crowd to enthusiasm was music played by brass bands of carnival clubs. This music called *marcha-polca* (march-polka) was considered a principal source of *Frevo* as a music (There were two distinct points of difference between *marcha-polca* and *Frevo* : 1) presence or absence of the lyrics and 2) tempo of the playing). The roughs called *capoeiras* also accompanied the parade and practiced physical movements of *capoeiragem* (martial arts of African origin) brandishing weapons such as a stick or a knife (It was sup-

---

*東京学芸大学

posed that the abolition of slavery had made *capoeiras*' antisocial activities more lively). Concerning the appearance of *Passo*, a hypothesis was brought forward: to avoid attracting the attention of the police, *capoeiragem* was disguised as lively dance in the streets during a carnival (In the process of transition from *capoeiragem* to *Passo*, blows and kicks at other people and undisguised hand weapons disappeared).

In this study, *Passo* was considered "a dance composed of various steps". On the occasion of analysis of *Passo*, the effectiveness of this idea was considerably made sure (Mestre Nascimento do *Passo* had already applied the idea to his instructional method of *Passo* by inventing forty basic steps). As a result of motion analysis of eighty-six steps, five characteristics emerged: 1) two basic positions of *Passo*, that is, a standing and a squatting, 2) repetition of movement (which was found in seventy-three steps), 3) bilateral symmetry (which was evoked by repetition of movement), 4) accentuation of foot with intentional flexion or extension of ankle and 5) passing *sombrinha* (small umbrella) between both legs. *Passistas* switched steps one after another in their solo performances. A possibility that *passista*'s taste may have been reflected on the choice of steps and the combination of them was pointed out.

Key words : Brazil, Carnival, Frevo

キーワード：ブラジル、カーニバル、フレーヴォ

1. はじめに

ブラジル連邦共和国ペルナンブーコ (Pernambuco) 州の首都レシーフェ (Recife) は、広大な南米大陸のほぼ最東端に位置し、2002年版の『国際連合世界人口年鑑』¹⁾によれば、146万人余りの人口を有する同国北東部屈指の商業港湾都市である (図1を参照)。大西洋へと注ぐカピバリーベ (Capibaribe) 川とベベリーベ (Beberibe) 川の河口に広がる市の中心部にはいくつもの橋が架かり、その優美な景観から南米のヴェネチアの異名をもつ。海岸線に沿って沖合に連なる岩礁 (ポルトガル語ではレシーフェと言ひ、これが地名の由来で

ある) は天然の防波堤となり、ポルトガルの支配化にあった植民地時代以来、この地は大西洋を通じて遠くヨーロッパやアフリカへとつながる海の玄関口としての役割を果たしてきた。

ポルトガル語でノルデスチ (Nordeste) と呼ばれるブラジル北東部は、西暦1500年に初めてポルトガル人の航海者が今日のバイア (Bahia) 州南部に到達して以来18世紀半ばに至るまでブラジルにおけるポルトガル植民地経営の拠点であった。とりわけ16世紀半ば以降、当時ヨーロッパで珍重されていた砂糖の生産が今日のバイア州およびペルナンブーコ州の大西洋沿岸地域で軌道に乗ると、それらは極めて重要な海外領土と位置づけられた。ポルトガル人が入植して以降のペルナンブーコの文化形成に関しては、当地出身の社会学者であるジルベルト・フレイレ (Gilberto Freire) の古典的名著『大邸宅と奴隷小屋 (Casa-Grande & Senzala)』²⁾に詳しいが、その主たる担い手は支配層としてのポルトガル人、彼らが到達するはるか以前からこの地で生活していたブラジル先住民、そして砂糖生産の労働力としてアフリカから強制連行された黒人奴隷たちであった。

フレイレが言及したこれら三つの文化的出自は、今日レシーフェの街頭で演じられる民衆芸能^{注1)}に

図1. ブラジル概略図

も色濃く反映している。この地の民衆芸能は、ポルトガル人によりもたらされたローマ・カトリック教の祝祭において演じられるのを原則とするが、中でも最大の舞台は毎年2月から3月にかけて祝われるカルナヴァル^{注2)}の街頭行進である。荒井芳廣³⁾は、レシーフェのカルナヴァルを「民俗のモザイク」と評し、その意味するところを「それぞれ別の歴史的起源と社会的基盤を有し、独自の様式を持つカルナヴァルの行列の種類が並立するという特徴が、リオ〔デジャネイロ〕やサルヴァドール^{注3)}に比して特に顕著」なことであると説明している。荒井が言及した行列の多様性とは、その特徴によってクルーベ・ヂ・フレーヴォ (Clube de Frevo) やマラカトゥ・ナサウン (Maracatu Nação) といった名称の下に分類される団体を指す (文化人類学者のカタリーナ・レアウ⁴⁾は1960年代前半のカルナヴァルに登場した団体を13種^{注4)}に分類しているのだが、その種別が今日なお基本とされている)。

本研究では、レシーフェのカルナヴァルを彩る民衆芸能の一つであるフレーヴォ (Frevo) を検討の対象とする。民俗学者のルイス・ダ・カマラ・カスクード⁵⁾は、その手になる『ブラジル民俗事典』中の“フレーヴォ”という項目を「街頭およびサロンのダンス、ベルナンブーコのカルナヴァルにおける大いなる錯乱状態。シンコペートし、心に取りつく、性急で浮き立つようなリズムを主要な特徴とする行進曲。そして波打つ群集は、ダンスの所作を行ないながら熱狂する」という書き出しで始めている。われわれはこの記述からフレーヴォという言葉に込められた三つの意味を読み解くことが可能である。すなわちフレーヴォとは、レシーフェのカルナヴァルにおいて街頭やサロンで踊られるダンス (後述するように、独特な身体所作を駆使して踊られるダンスとしてのフレーヴォは特にパッソ (Passo) と呼ばれる) であり、シンコペーションと性急で浮き立つようなリズムを特徴とする音楽であり、街頭に密集して波打つように熱狂する群集の態様である。これらの意味を念頭に置き、第2項ではレシーフェの

カルナヴァルの街頭にフレーヴォが出現する経緯を祝祭形態の変遷に着目しつつ検証する。続く第3項はダンスとしてのフレーヴォすなわちパッソの検討に充てる。前半部ではカポエイラ (Capoeira)^{注5)}という武術との関連性からカルナヴァルの街頭にパッソが出現する経緯を検証し、後半部ではこのダンスの継承者として有名なナシメント・ド・パッソ (Nascimento do Passo) への聞き取り (2003年8月に実施) に基づいてパッソの身体所作^{注6)}ならびにその演技の分析を試みる。

カルナヴァルの街頭におけるフレーヴォの成立過程を歴史的に検証しようとする第2項および第3項の前半部は文献研究である。引用および参考のための資料^{注7)}はほとんどすべて数回にわたる現地訪問の折に筆者が収集したものであるが、19世紀中葉から20世紀初頭にかけての新聞記事については現物の確認ができなかったため、その多くをエヴァンドロ・ラベージョの手になる資料集^{注8)}に依拠している。レオナルド・ダントス・シウヴァの著作^{注9)}はレシーフェのカルナヴァル史に関する包括的な記述として有用であり、祝祭形態の変遷という観点は同書から着想を得たものである。フレーヴォに関しては、1971年に発表されたヴァウデマール・ヂ・オリヴェイラの著作^{注10)}が取分け有名であるが、カポエイラ術との関連性からパッソの出現を論ずるという項目立ても同書からの影響が大きい。詰まるところこの文献研究は、フレーヴォという民衆芸能の成立過程の検証に向けて利用可能な資料を再構成することにより、レシーフェのカルナヴァル史を読み解くための新たな視点を提示しようとする試みと言えるかもしれない。

また第3項の後半部でパッソの身体所作およびその演技を分析する際の資料は2003年8月の現地調査においてナシメント・ド・パッソの監督下に数日をかけて撮影されたビデオ映像である。上述したオリヴェイラの著作を初めとして手元にあるいくつかの資料^{注11)}においてもパッソの身体所作に関する一応の説明はなされているのだが、そのほとんどは身体所作の具体例の単なる列挙に留まっている感がある。そこで本研究においては、ビデ

オ映像を繰り返し見直して五つの視点をあらかじめ案出し、それに基づいて今回の現地調査で確認された86種類の身体所作を分類する。更にパッソの独演を記録した映像からそこに見出される身体所作を特定し、それらを時間軸上に配列する。これらの作業を通じ、パッソというダンスに特徴的な身体の使い方ならびに身体所作の組み合わせ方を抽出してみたいと考える。著名なパッソの実践者に協力を仰いで撮影されたビデオ映像を分析することによりこのダンスの実際を描出しようとする今回の試みには前例がないと思われる。

2. レシーフェのカルナヴァルとフレーヴォ

2-1 植民地時代および帝政時代のカルナヴァル

四旬節の始まる灰の水曜日に先立つ三日間を浮かれ騒ぐカルナヴァルは、エントルード(Entrudo)と呼ばれる荒々しい祝祭形態を伴ってポルトガルから植民地時代のブラジルへともたらされた。レオナルド・ダントス・シウヴァ⁶⁾の指摘によれば、早くも16世紀末の宗教裁判所の記録には、ペルナンブーコのとある砂糖農園におけるエントルードの際の違反行為(四旬節が始まる灰の水曜日に豚肉を食したということ)が記されているという。エントルードの羽目を外した無軌道ぶりは、宗教関係者のみならず植民地の官憲当局も見過ごしにはできなかったようで、17世紀の初頭以来およそ二百年の間に幾度となくこの祝祭形態を禁止する旨の布告が発せられている。しかしながら、それら一連の布告に継続的な有効性は乏しく、ポルトガルから独立した後も19世紀の中葉に至るまで、相変わらずエントルードはブラジルのカルナヴァルにおける民衆的な気晴らしの一形態であり続けた。

1837年2月6日付けのデアリオ・ヂ・ペルナンブーコ(Diário de Pernambuco)紙(以下DP紙と略す)は、「エントルード」と題された記事の中で水を仕込んだ球状の物体をぶつけ合うカルナヴァルの気晴らしについて触れ、そのように不作法な悪習がレシーフェのカルナヴァルを台無しにしていると批判した。また1844年2月14日付けのDP紙

は「とんがり頭巾の神父(O Padre Carapuceiro)」という愛称で知られるミゲル・ド・サクラメント・ロベス・ガマ(Miguel do Sacramento Lopes Gama)なる人物がエントルードについて記した「カルナヴァルという我らの妄想」という論評を掲載している。その中で彼は「文明と知性の進歩を謳歌するレシーフェ市民が、この19世紀においてなお、エントルードの三日間になるとあらゆる思慮分別を失くしてしまう」と慨嘆する。およそ労働とは縁遠い淑女たちさえもが、この三日間に限っては「髪を振り乱し狂乱したバッカスの巫女」さながらに、男女入り乱れた街頭で「水、泥そしてあらゆるがらくた類」を互いに投げつけ合うのである。このように常軌を逸したエントルードの気晴らしは「深刻な疾病の原因ともなり、また憎悪や敵愾心と結び付いて殺人にまで発展する」こともまれではなかった。ペルナンブーコでは、ポルトガルから独立を成し遂げる半年余り前の1822年2月16日、当時その地域を支配下に置いていた暫定政府がエントルードに対する禁止命令を発している。しかしながら、その後も数十年に亘ってエントルードが繰り返されたであろうことは、上記DP紙の掲載記事からも容易に推察される。^{注12)} クラウヂア・リマ⁷⁾は、ブラジルの独立が時の指導者層の間に風紀上好ましからぬエントルードの根絶に向けた気運を醸成する大きな転機になったと述べ、更に独立を境にして主要都市で続々と創刊された新聞各紙(DP紙もその一つである)がその方向に市民層の意識を誘導するのに重要な役割を果たしたと指摘する。

ヨーロッパの社交界を模倣した仮面舞踏会(Baile de Máscaras)は、独立後の新たなカルナヴァルの祝祭形態としてブラジルでも人気を博した。カルナヴァルの期間中に仮面舞踏会が初めて開催されたのは1840年2月20日、会場は帝国の首都リオデジャネイロのとあるホテルであった。独立して後も衰えることのない経済的富裕層のヨーロッパに対する強い憧れを反映してか、その舞踏会の広告文には「カルナヴァルの際にヨーロッパで行われているような仮面舞踏会」⁸⁾という文句が躍

る。そのような舞踏会は「ヴェネチア、ニースあるいはパリのカルナヴァル」⁹⁾を模したものであった。一方、レシーフェのカルナヴァルにおける初期の仮面舞踏会に関する記事が1845年2月13日付けのDP紙に掲載されている。この舞踏会が開催されたのは、豪壮な邸宅が立ち並ぶマダレーナ(Madalena)地区の一角であった。この記事の筆者は、仮面舞踏会を「わが県〔ベルナンブーコ〕では全く目新しい無邪気な気晴らし」であると好意的に評価し、その特徴を「秩序、慎ましさ、歓喜、趣味のよさ」という言葉で表現した。このように穏やかな論調の背景として、カルナヴァルの期間中に相変わらず街頭で繰り返されていた破壊的なエントルドとの意識的な対比を読み解くことが可能であろう。レシーフェの社交界に定着したカルナヴァルの祝祭形態としての仮面舞踏会は、やがて個人宅の大広間から当時の代表的な社交場であった劇場へと主たる開催場所を移動することにより、その規模と公共性を拡大させた。経済的富裕層のために屋内で開催される仮面舞踏会、そして貧困層を中心に街頭で繰り返される無秩序で破壊的なエントルド。経済力の格差に由来する対照的な祝祭形態の並存が1840年代のレシーフェのカルナヴァルを特徴づけている。

1850年代になると、この図式に新たな変化が現れる。経済的富裕層は屋内の仮面舞踏会を飛び出し、未だ荒々しいエントルドの気風が残る街頭での仮装行列へと祝祭の場を拡大するのである。1853年2月14日付けのDP紙は、その年のカルナヴァルにおいて仮装者たちによる「徒歩、騎馬そして馬車を連ねての華々しい街頭行列」が行われ、彼らの着用した「衣装の豪華さと奇抜さ」がその場に居合わせた人々の目を楽しませたと報じている。しかしながらその記事の末尾には、仮装行列を目がけて水をまき散らす不届き者がおり、仮装者の一人が剣を抜いてその男に反撃したと記されている。このように初期の仮装行列とエントルドとの間には摩擦も生じたが、例えば1859年3月8日付けのDP紙がカルナヴァルの期間中に街頭を占拠した仮装者たちの並々ならぬ熱気を伝えたよ

うに、やがて前者は後者に替わる新たな祝祭形態としてレシーフェのカルナヴァルに定着することとなる。仮装行列への移行は街頭におけるカルナヴァルの秩序化に向けた第一歩と位置づけられよう。そして当初その秩序化は経済的富裕層が主導権を握る形で進められたのである。

カルナヴァルにおける組織的な仮装行列を目的としてレシーフェで最初に結成された団体は1869年のカルナヴァルに登場したクルーベ・ドス・アズクリンス(Club dos Azucrins)である¹⁰⁾と考えられている。リタ・ヂ・カッシア・アラウージョ¹¹⁾によって指摘されているところだが、この時期に誕生したカルナヴァル団体とその当時の劇場で開催されていた仮面舞踏会との間には密接な関連性があったようである。1872年2月10日付けのDP紙は「カルナヴァルの最初の三日間、楽隊と特徴的な紋章をあしらったカルナヴァル旗を前方に配置した仮面の一団が午後5時に劇場を出発して市内の主要な通りを行進する」と報じているのだが、初期の組織的な仮装行列と仮面舞踏会の担い手とともに経済的富裕層であったことを考慮すれば、これら二つの祝祭形態への参加者の重複も自ずと想定されよう。経済的富裕層により結成されたカルナヴァル団体が街頭行進という新たな祝祭形態における中核的役割を担い始めるのと時を同じくして、レシーフェの新聞紙上では「マラクトゥ(Maracatu)¹²⁾とともに〔カルナヴァルの〕街頭へ繰り出してくる〔奴隷および自由身分の〕黒人たちの行動に対する執拗な偏見」¹²⁾が表明されるようになった。このような論調はその当時の新聞購読者であった経済的富裕層の下層民(とりわけアフリカ系の人々)の活動に対する不快感を率直に代弁したものと考えられる。併せてそこには、その当時のカルナヴァルの街頭がその占有を巡る社会階級間の軋轢の場ともなっていたことを読み取れよう。

1880年代になると、経済的富裕層により結成されたカルナヴァル団体の街頭行進は一段と大掛かりな様相を呈する。クルーベス・アレゴリコス(Clubes Alegóricos)¹³⁾とも総称されるそれらの

団体は「寓話的な山車、豪華な仮装、ビロード地に金刺繍と宝石で飾り付けを施した旗そして〔専属の〕吹奏楽団を誇示しながら〔中略〕騎兵中隊の警護する中を馬車に乗って」¹³⁾ 行進した。騎兵隊による警護は、街頭行進を行う経済的富裕層にとって安全の確保がいかに重要な課題であったかを示すものであろう。カルナヴァル団体による街頭行進が華やかさを増すに連れて、それが行われる地域の住民の組織化も促進された。サント・アントニオ (Santo Antônio), サン・ジョゼー (São José), ボア・ヴィスタ (Boa Vista) といったレシーフェの中心地区では、この時期にカルナヴァルの祝祭を盛り上げるための委員会がいくつも結成されている。それらの委員会は「街頭の照明, 〔通りに面した〕建物前面の清掃, アーチや小旗を用いた街頭の飾り付け, 楽隊のための野外ステージの設営, カルナヴァルに登場する団体との折衝」¹⁴⁾ などの任に当たった。委員会を結成してカルナヴァルの管理・運営に当たるといふ今日まで受け継がれてきた伝統はこの時期に端を発する。

2-2 カルナヴァル団体の街頭行進とフレーヴォ
マラカトゥと呼ばれた黒人たちの行列, そしてクルーベス・アレゴリコスと総称された経済的富裕層のためのカルナヴァル団体, これら二つとは社会的出自を異にする第三の集団とも言うべきものが, 黒人奴隷制度の撤廃 (1888年) および帝政から共和政への移行 (1889年) という国家的な大変革に揺れる1880年代末のカルナヴァルにおいて街頭を行進し始めた。クルーベス・ペデストレス (Clubes Pedestres)^{注15)} と総称されるこの種のカルナヴァル団体は, 「商店員, 公務員, 仕立て屋, お針子, 肉切り職人, 沖仲仕, ブリキ屋, 新聞売り, 野菜売り, 織工, 炭売り」¹⁵⁾ など, その当時の都市労働者層により結成されたものである (この種の団体を結成するにあたっては, 植民地時代にポルトガルからもたらされた都市の職人たちの同業者組合をその手本にした¹⁶⁾ との指摘もある)。1887年2月17日付けのDP紙には, その年のカルナヴァルに初めて登場するカイアドーレス

(Caiadores) なる団体の代表者の街頭行進に向けた意気込みが掲載されているのだが, この団体が最も古いクルーベ・ペデストレである¹⁷⁾ と考えられている。

ヴァソウリーニャス (Vassourinhas) は現在なお活動を続けるその種の最古の団体である。1977年に92歳を迎えた古参の会員によれば, その結成が決定されたのは1889年1月6日〔公現節〕, その着想の発端は親しい仲間内で「酒を飲みながらの取り留めのないおしゃべり」¹⁸⁾ であったという。1889年3月5日付けのジョルナウ・ド・レシーフェ (Jornal do Recife) 紙 (以下JR紙と略す) には, 取材者の目に際立って映ったカルナヴァル団体 (そこにはクルーベス・アレゴリコスもクルーベス・ペデストレスも含まれていた) の一つとしてヴァソウリーニャスが挙げられている。また同日付けのDP紙も「あのクルーベ〔カイアドーレス〕と同種のヴァソウリーニャスも, 身なりを整え, その演奏, 歌唱, ダンスでもって賞賛を集めた」と記している。これら新聞紙上の肯定的な見解は, クルーベス・ペデストレスという新参のカルナヴァル団体が, その当時のレシーフェ市民に概ね好意をもって受け入れられたことを示すものであろう。初期のクルーベス・ペデストレスの街頭行進における人員構成とは, 十数人のコウモリ隊 (先頭に立って行進の通路を切り開く), 四人の指揮者と旗持ち (その四人が旗を周囲に披露するための空間を確保する), 更に二人の指揮者, および上質の絹の衣装を着用し絹布を張った傘を差してエナメル革の短靴を履いた会員たちの隊列 (隊列の移動はこの二人の指揮者の指示による), サークスのピエロの仮装をした太目のクルーベの父ちゃん (二つの隊列の間に位置し, 一方の手に花束そしてもう一方の手には大きな杖を持って人々に愛嬌を振りまく), そして優秀な楽隊 (最後尾を行進する)¹⁹⁾ といったものであった (このような街頭行進には多額の出費を要するため「その費用の大半を用意できるだけの力量を備えた会員」²⁰⁾ の存在が欠かせなかったという)。そして行進が所定の場所に着くと, 構成員たちは世俗的な民衆歌謡を合

唱し、楽隊の演奏する音楽に合わせて事前に練習した集団演技を披露した。²¹⁾

クルーベス・ペデストレスの出現は、奴隷制度の撤廃に伴って改編された都市労働者という新たな社会階層の台頭を象徴する出来事であり、それはまたカルナヴァルにおける組織的な街頭行進がもはや経済的富裕層のみの占有物ではなくなったことを示している。都市労働者層のカルナヴァルの街頭への進出は、経済的富裕層の心に不安感や警戒感を増大させた²²⁾と考えられる。そのような状況にあって経済的富裕層の街頭行進は縮小へと向かうのだが、その兆候が顕在化するのは20世紀初頭の十年間であった²³⁾。1901年のカルナヴァルに初めて登場したカーラ・ドゥーラ (Cara-Dura) は「陸軍士官と消防隊」²⁴⁾とで構成されたクルーベ・アレゴリコであるが、山車の上に座を占めた楽隊が「テンポを速めたマルシャ (Marcha) ^{注16)}」やポルカ (Polca) ^{注17)}を演奏して行進に同行する群集を熱狂させた²⁵⁾という。ここで注目すべきは、このクルーベ・アレゴリコに同行したのが馬や馬車に乗った経済的富裕層ではなく、下流および中流階級に属する都市労働者や「街頭に出没する不逞の輩」²⁶⁾ ^{注18)}だったことである。このことは、カルナヴァル団体の街頭行進に同行して浮かれ騒ぐという行為が、民衆^{注19)}のカルナヴァルとの関わり方における重要な選択肢として浮上したことを示している。気分を高揚させる楽隊の演奏に喚声を上げながら押し合いへし合いするこの群集の熱狂ぶりを指して、程無く「フレーヴォ」という言葉が用いられるようになった。

エヴァンドロ・ラページョ²⁷⁾によれば、フレーヴォという言葉をその紙面に初めて掲載したのは、1907年2月9日付けのジョルナウ・ペケーノ (Jornal Pequeno) 紙 (以下JP紙と略す) であった。エンパリャドーレス (Empalhadores) というカルナヴァル団体が街頭行進の際に演奏した曲目の中に、マルシャの一つとして「フレーヴォ」という名称が見出されるのである。翌1908年2月12日付けのJP紙に掲載された「カルナヴァル」というコラムの冒頭には「昨日フレーヴォに加わった、南

米のヴェネチアの悪しき敷石道には不案内ですっかりしり込みしていた友人を連れてその波の中に入った」と記されている。このコラムの執筆者は、ピエロ (Pierrô) という筆名を用いてカルナヴァルに関する記事を数多く寄稿したオズヴァウド・アウメイダ (Osvaldo Almeida) ^{注20)}である。また同年2月15日付けのJP紙には、パス (Pás) ^{注21)}の新たな演奏曲目が紹介されているのだが、その中に「オリャ・オ・フレーヴォ (Olha o Frevo)」というマルシャが含まれているのである。更に翌1909年2月22日付けのJP紙は、その第一面にフレーヴォの熱狂ぶりを伝える一枚の印象的な版画を掲載している (図2 ^{注22)}を参照)。その版画にも記されている「オリャ・オ・フレーヴォ」とは、実際にその当時のフレーヴォを目撃したであろうペレイラ・ダ・コスタ²⁸⁾によれば、街頭に「密集した民衆が押し合いへし合いする混乱の中で我を忘れて口にする歓喜の叫び」であった。これらの例は、20世紀に入って十年とはたないうちにフレーヴォという言葉がレシーフェの民衆の間に普及していたと考える根拠となろう。

図2. オリャ・オ・フレーヴォ

ところでこのフレーヴォという言葉の来歴については、すでに広く認められた解釈がある。すなわち「フレーヴォという言葉はフェルヴェール (ferver) という動詞に由来する」²⁹⁾とするものである。この動詞には「沸騰する」「興奮する」「群

がる」などの意味があるのだが、20世紀の初頭に自らもフレーヴォに遭遇したマリオ・メロ³⁰⁾は、楽隊の演奏するペルナンブーコ風のマルシャに合わせて「ダンスを踊り、飛び跳ね、身をくねらせる」興奮した人の波が「沸騰した液体の入った大きな容器」を連想させると記している。加えて、その当時のレシーフェで文字を読めない住民はフェルヴェールをフレヴェール (frever) と発音していた³¹⁾ という指摘があり、結果として、本来フェルヴォ (fervo) と発音されるべき名詞 (「無秩序」「衝突」「にぎわい」などを意味する) がフレーヴォ (frevo) と転訛されるに至ったと考えられている (本研究の参考資料に限っては、この言葉の来歴に関する他の解釈は見当たらなかった)。

2-3 フレーヴォという音楽

20世紀初頭のカルナヴァルの街頭にフレーヴォと呼ばれる民衆の熱狂ぶりを出現させた原動力は、行進を行う団体の最後尾を形成した楽隊の演奏する音楽である。その当時のレシーフェには「軍隊や警察に属する楽隊および民間の楽隊」³²⁾ がいくつも存在し、それらはカルナヴァル団体の街頭行進に際してもその演奏を引き受けた (例えば1907年のカルナヴァルで「フレーヴォ」という曲目を披露したとされるエンパリャドーレスは、その演奏を「軍警察の楽隊の第一分団」³³⁾ に依頼していた)。ジョゼー・ラモス・チニョラウン³⁴⁾によれば、すでに19世紀後半のブラジルの主要都市では「新興の下層中産階級が求める近代性」に應えるべく、軍楽隊が「その元来の演奏曲目〔軍隊行進曲やドブラード (Dobrado) ²³⁾〕にその当時流行していた音楽ジャンル²⁴⁾を挿入」する兆候が見られたという。更にフレーヴォの研究で名高いヴァウデマール・ヂ・オリベイラ³⁵⁾も、カルナヴァルの街頭行進で演奏される音楽は「民衆の好みに合わせるためにその当時〔20世紀初頭〕流行していたダンス音楽や民衆歌謡の和声、リズムおよび旋律に関する要素を借用」して作曲されたと指摘する。彼がその借用元と考える音楽が、モデーニャ (Modinha) ²⁵⁾、ドブラード、クアドリーリャ

(Quadrilha) ²⁶⁾、マシーシ (Maxixe) ²⁷⁾ およびポルカである (1907年1月24日付けのJP紙にはカルナヴァル前夜に開催予定のとある仮装舞踏会の演奏曲目²⁸⁾が掲載されているのだが、その中でも7曲のクアドリーリャと2曲のポルカが含まれており、それらの音楽の流行ぶりが伺える)。

カルナヴァルの街頭行進とポルカとの結び付きはマリオ・メロ³⁶⁾によっても指摘されている。それによれば20世紀初頭のレシーフェで流行していたポルカには二つの形態があったという。すなわち「跳ねるようなリズムのものとそれほど激しいリズムを伴わないもの」である。後者はその当時「マルシャ・ポルカあるいはポルカ・マルシャ」と呼ばれていた (彼はこの音楽形態を「テンポを速めたマルシャあるいはそれほど激しくないポルカ」だと認識していた)。このマルシャ・ポルカをクルーベス・ペデストレスの楽隊が演奏するようになり、やがてその実践の中から「フレーヴォ」という音楽形態が生み出されたとするのがメロの見解である。パウロ・ヴィアーナ³⁷⁾も20世紀初頭のクルーベス・ペデストレスの街頭行進について興味深い記述を残している。それによると「仮装をし、隊列を成して手をつないだ会員たち」は「そのような行進に適した程よいテンポのマルシーニャス (Marchinhas) を口ずさみながら、オンダ (onda) ²⁹⁾と呼ばれる前進と後退を繰り返した」という。この記述から、マルシャと呼ばれていた音楽は比較的ゆったりとしたテンポで演奏されたこと、そしてその音楽には歌詞が付いていたことがわかる。当時のマルシャと今日のフレーヴォ・カンサウン (Frevo-Canção) ³⁰⁾との類似性がオリヴェイラ³⁸⁾によって指摘されているが、演奏のテンポに違いがあり、後者の方が速いという (その彼が「正真正銘のレシーフェのカルナヴァル賛歌」³⁹⁾と呼び、ペルナンブーコ以外の地域でも極めて知名度の高い「ヴァソウリーニャスのマルシャ第一番 (Marcha no.1 de Vassourinhas)」³¹⁾はその当時のマルシャの有り様を今日に伝える代表的な曲目であろう)。

やがて「8分音符と16分音符を多用する」⁴⁰⁾こ

とによってクルーベス・ペデストレスの街頭行進で演奏されるマルシャ（あるいはマルシャ・ボルカ）のテンポは加速された。更に相前後して歌詞を失うことによりフレーヴォ（より正確にはフレーヴォ・ヂ・ルア（Frevo de Rua）^{注32)}）と呼ばれる音楽形態が出現したものであろう（フレーヴォという新たな音楽がレシーフェの住民に認知された結果、それを演奏するクルーベス・ペデストレスにはクルーベス・ヂ・フレーヴォ^{注33)}という別称が与えられた）。フレーヴォにおける歌詞の欠落については「踊られることだけを目的として〔フレーヴォ・ヂ・ルアが〕作られる」からだとするカルメーラ・ヂ・カルデナス⁴¹⁾の指摘が参考になろう。この指摘を援用すれば、演奏のテンポが加速された理由も歌謡からダンス音楽への移行という脈絡で押さえられよう（フレーヴォの演奏に合わせて踊られるダンスとは勿論パッソのことであるが、楽隊の目前で演じられたその身体所作が演奏のテンポに少なからぬ影響を及ぼしたであろうことは想像に難くない）。このような曲調の変化は、それを演奏する楽隊の楽器編成にも反映された。すなわち「金管楽器を重用する」⁴²⁾という傾向が顕在化したのである（1890年頃のヴァソウリーニャスの楽隊が「ギター、ブリキのベース、バイオリン、タンバリンなど」⁴³⁾で構成されていたのと比べれば、その変化は一目瞭然である）。カタリーナ・レアウ⁴⁴⁾によれば、フレーヴォ・ヂ・ルアの演奏に弦楽器が用いられないのは、金管楽器のけたたましさでその演奏を荒々しく攻撃的なものにするためであった。オリヴェイラ⁴⁵⁾も、活力に満ちた金管楽器の演奏のみがパッソの動機づけになるとしてその重要性を強調する。街頭行進のためのフレーヴォにおいては、金管楽器を主体としてそれにいくつかの木管楽器と打楽器を加えたブラスバンド^{注34)}による演奏が今日なお基本とされている（なおフレーヴォの成立過程に関する音楽史的研究はここに尽くされるはずもなく、然るべき専門家の手により周到な準備の下に行われることが望まれる）。

3. パッソと呼ばれるダンス

3-1 カポエイラ術からパッソへ

パッソは「フレーヴォ〔という音楽〕に合わせて踊られるダンス」であり、民衆は「パッソを行うためにフレーヴォ〔という群衆の波〕に身を投じる」のだとするヴァウデマール・ヂ・オリヴェイラ⁴⁶⁾の簡潔な説明は“フレーヴォ”という言葉に込められた三つの意味の関連性をものの見事に要約している。更に彼は「フレーヴォに合わせてパッソ以外のダンスが踊られることはなく、パッソのためにフレーヴォ以外の音楽が演奏されることもない」⁴⁷⁾としてカルナヴァルの街頭における両者の不可分性を強調する。オリヴェイラ⁴⁸⁾は、フレーヴォという音楽の誕生に及ぼした20世紀初頭のダンス音楽や民衆歌謡などの直接的な影響を指摘する一方で、パッソと呼ばれるダンスの源泉を、19世紀後半にレシーフェの街頭を行進した軍楽隊の前方で浮かれ騒いだとされる黒人や混血人（mulatos）に求めた。

ここで言う黒人や混血人とは、その当時カポエイラと呼ばれた奴隷および自由身分の下層民を指す。この時代をレシーフェに暮らしたペレイラ・ダ・コスタ⁴⁹⁾にとってカポエイラとは「マルシャを演奏する楽隊の前方で棍棒を片手に敵対する集団を挑発するならず者たち」のことであり、街頭で彼らが衝突すると負傷者や死者を出すことさえ珍しくはなかったという（図3^{注35)}を参照）。1880年1月28日付けのJR紙は、とある軍楽隊の街頭行進に同行していたカポエイラがレシーフェの中心部で引き起こした騒動を報じているのだが、その記事の末尾は「われわれの文明化を知らしめる又とない場面であった、わが国が「狂暴なる人民」の国であることを外国人に証明すべくほとんど毎日このような場面が繰り返される」と半ば自嘲的な文章で結ばれている。パウロ・ヴィアーナ⁵⁰⁾によれば、20世紀初頭のレシーフェでは「毎日午前11時に〔銀行や税関などの政府系機関を警備する〕衛兵交代のための街頭行進が行われた」という。その日の警備を担当する部隊は、楽隊を先頭に兵営を出発し、それらの施設が点在するレシーフェ

の旧市街を目指した。その行進の途上で「武器を手にしたならず者たちがカポエイラ術の身体動作を演じながら楽隊に同行した」というが、ここにもカポエイラの引き起こす騒動の日常性が暗示されている（カルロス・リバノ・ソアーレス⁵¹⁾によれば、19世紀後半のカポエイラが巧みな身体技能を民衆に誇示しながら軍楽隊の前方を行進することに執着した背景には、パラグアイ戦争での勝利を契機とした軍役に対する民衆意識の肯定的な変化^{注36)}が認められるという）。

図3. 街頭の荒くれ者（カポエイラ）たち

19世紀後半から20世紀初頭にかけてレシーフェの街頭を闊歩したカポエイラとは、場合によっては人間の殺害さえも厭わないカポエイラ術を操る者たちであった。オリヴェイラは、カポエイラ術を「ブラジルでアフリカの人々が開始し、その子孫であるアフリカ系ブラジル人が発展させた」⁵²⁾とするヴァウデロイル・レゴの見解に同意しつつ、その武術の有力な源泉をアンゴラ南部で演じられるとある格闘技に求めた。オリヴェイラが着目したこの格闘技についての情報は、アウバーノ・ヂ・ネヴェス・イ・ソウザ（Albano de Neves e Sousa）というルアンダの民族誌学者からルイス・ダ・カマラ・カスクードへの報告⁵³⁾に記されている。それによると、アンゴラ南部に暮らす牧畜民の間では、少女の成年式（Efundula）に際して青年たちが“ン・ゴーロ（N'golo）”と呼ばれる格闘技を演じるのだが、これがカポエイラ術だと

いうのである（この格闘技の勝者には、婚資を支払うことなく新たな成人女性の中から妻を選ぶ権利が与えられた）。ン・ゴーロがカポエイラ術の源泉をアンゴラ南部に求める際の有力な根拠であることは認めつつも、そのように源泉を局限化してしまうことへの懸念も表明されている。例えばジョン・ローウェル・ルイス⁵⁴⁾は、今日のカポエイラ術に見られるような曲芸的な身体動作が「奴隷を送り出したアフリカ沿岸部の数多くの地域における男性の成年式」でも実践されていたと指摘する。

アンゴラ南部の部族出身者たちが下肢を用いた格闘技の伝統をブラジルへもたらしたとするネヴェス・イ・ソウザ⁵⁵⁾は、奴隷という境遇への適応過程において、部族的な伝統に過ぎなかったその格闘技が攻撃と防御を兼ね備えた武術へと徐々に変容していったと考える。16世紀末から19世紀中葉にかけて奴隷としてブラジル北東部（バイアとペルナンブーコ）へ連行されたアフリカの人々は、その多くが砂糖農園での肉体労働に使役された。奴隷たちは「武器を用いない攻撃と防御の様々な構えや技術を習練する」ために農園の一隅に集まったが、そこで実践される「身体動作を指示し調整する」ために太鼓が用いられた⁵⁶⁾（図4^{注37)}を参照）。そして「その太鼓による合図が白人〔農園所有者や作業監督など〕の接近を参加者〔奴隷たち〕に警告する」と、彼らは「武術の習練を中断してそれがダンス（害のない“アンゴラの遊戯”）

図4. 19世紀初期のカポエイラ術

に見えるように若干の修正を施した」⁵⁷⁾ という（民族音楽学者のゲルハルト・クービック⁵⁸⁾ によれば、ここに見られるような禁止行為の偽装はサハラ砂漠以南のアフリカにおいては警察権力の取り締まりに対してごく普通に行われる抵抗手段であった）。

1873年にポルトガルで出版された一冊の辞書は「カポエイラ」を「森の中に住み、通行人をナイフで襲う黒人」⁵⁹⁾ であると説明している（恐らくこの記述は農園を逃走して森林に身を潜めた奴隷を指すものであろう）。また、19世紀後半のレシーフェ市街で暴力沙汰を繰り返したカポエイラの携帯する棍棒にペレイラ・ダ・コスタが着目していたことについてはすでに言及したところである。これらの事例からは武器を手にしたカポエイラの姿が浮かび上がる。アンゴラの格闘技では用いられることのなかったナイフや棍棒などをカポエイラが手にするようになった経緯はほとんど知られていない。暴動への転用を危惧して通例は使用を禁じられるはずの「ナイフやマチューテ〔長刀のなた〕が奴隷たちの行う〔農園での〕作業〔例えばサトウキビの刈り取り〕には欠かせなかった」⁶⁰⁾ という単純な事実にもその手掛かりは求められるかもしれない。カスケード⁶¹⁾ は、ナイフに遅れてカポエイラの手にするところとなった棍棒とポルトガル北部で有名な棒の闘技者（jogadores de pau）^{注38)} との関連性を指摘するが、その根拠は示されていない。

砂糖農園の奴隷たちを通じて継承されたアフリカの格闘技の伝統は、やがて都市という新たな生活空間にも流入した。ブラジルにおいて都市への人口集中が顕在化するのには帝政から共和政への移行（1889年）以降である。その前年には奴隷制度が撤廃されており、この時期に都市へと移り住んだ者の多くは好機を求めて農園を離れた元奴隷であったと考えられる。このような状況下において、ブラジル各地の都市では「貧しいアフリカ系住民同士の近隣関係」が構築され、それが「都市ごとの地域性と共に数多の共通性をも有する豊かな街頭文化（street culture）」を創出する基盤になった

とするのがルイス⁶²⁾ の見解である。奴隷制度の撤廃に伴う農園からの元奴隷の流入が都市のアフリカ系住民の文化に新たな生命力を吹き込んだことは首肯できよう。しかしながら、奴隷制度の撤廃を待つまでもなく、19世紀も後半に入ると、マラカトゥやカポエイラによる積極的な街頭への進出、すなわちアフリカ系住民の社会的な台頭がレシーフェの経済的富裕層の輦轡を買い、新聞紙上で度々指弾されていたことをわれわれはすでに確認した。

街頭を行進する軍楽隊の前方で武器を片手に傍若無人な振舞いを繰り返したレシーフェのカポエイラは、19世紀末にクルーベス・ペデストレスという新たなカルナヴァル団体が誕生すると、その行進にも同行するようになった。その理由として、カタリーナ・レアウ⁶³⁾ は、その種の団体の行進において楽隊が演奏した音楽に対する彼らの並々ならぬ嗜好を指摘する。カポエイラは決して烏合の衆ではなかった。オリヴェイラ⁶⁴⁾ によれば、居住地域や社会的境遇などを抛り所に、彼らは互いに敵対するいくつもの集団を形成して組織的に行動したという。カポエイラが露骨に示した集団的な対抗意識は、軍楽隊そして後にはクルーベス・ペデストレスの間にも存在したものであり、このことが特定のカポエイラと軍楽隊あるいはクルーベス・ペデストレスとの絆を強化する反面、街頭で敵対的な関係にある集団が遭遇した場合にはその軋轢を増幅させる主たる要因になったと考えられる。カルナヴァルの街頭でクルーベス・ペデストレスが遭遇した場合、双方の対抗意識は「金管楽器の演奏の音量を増大させて相手の演奏をかき消す」⁶⁵⁾ ことで火花を散らした。一方、クルーベス・ペデストレスの街頭行進におけるカポエイラの役割とは「群集を追い散らしてクルーベの通り道を確保する」ことであり「敵対するカポエイラやクルーベからけんかを売られた味方の構成員を保護する」⁶⁶⁾ ことであった。そして些細な小競り合いが時として流血の惨事にまで発展したであろうことは、前出のペレイラ・ダ・コスタの回想からも容易に想像される。

オリヴェイラは、新聞など当時の印刷物を手掛かりに、20世紀初頭には「ドブラードの2拍子に合わせてジンガ (ginga)^{注39)}を行ないながら〔中略〕カポエイラたちが楽隊の前方を跳びはねていた」⁶⁷⁾と指摘する(少年時代のマリオ・セチがレシーフェの街頭で目撃した「楽隊の前方で棍棒を巧みに操り、剃刀を見せびらかしながらジンガや急速な回転を行う」⁶⁸⁾カポエイラの姿ともこの指摘は符合する)。オリヴェイラは、カポエイラ術の身体動作を楽隊の演奏のテンポに合わせるという行為にパッソの初期段階を見て取るのである。砂糖農園における奴隷たちの武術の習練が太鼓の演奏を伴っていたことを想起すれば、このカポエイラの行為が殊更に奇妙であるとは思われないのだが、加えてその当時のレシーフェの街頭におけるカポエイラと警察当局との軋轢を指摘することにより、彼らがそのような行為に及んだ真意がより鮮明に浮かび上がるように思われる。前出の新聞記事(1880年1月28日付けJR紙)は、カポエイラが日常的に街頭で引き起こす騒動に言及しているのだが、それは一方で、治安の維持を任務とする警察当局の無力ぶりに対する批判であったと解釈できる。奴隷制度の撤廃を契機とした元奴隷たちのレシーフェ市街への流入はこの混乱に拍車をかけたと考えられる。当然の帰結としてカポエイラの活動に対する警察当局の取締りも強化されたことであろう。このような状況において、カポエイラはその取締りを逃れるべく「カポエイラ術の身体動作を“フレーヴォの人波”に適合するような身ぶりに改変して」⁶⁹⁾いったとレオナルド・ダントス・シウヴァは推測する。武術をダンスに偽装するという行為を砂糖農園の奴隷たちが実践していたことを想起すれば、この推測には十分な説得力があると思われる。改変の過程において「往年のカポエイラに不可欠だった打撃動作 (golpe)」⁷⁰⁾すなわち身体接触はことごとく姿を消した(図5^{注40)}を参照)。カポエイラ術をダンスに見せ掛ける必要から図らずもパッソが生み出されたとする解釈は極端に過ぎる嫌いもあるだろうが、この偽装という概念はパッソの成立過程の検討に際し有効な

図5. カポエイラの打撃動作

視座を提供すると思われる。

今日のパスイスタ (passista)^{注41)}はソンプリーニャ (sombriinha) と呼ばれる小型の傘を手にはパッソを演じる。民俗学者のマリオ・ヂ・アンドラーヂ⁷¹⁾は、その傘の由来を広くブラジル北東部で演じられているブンバ・メウ・ボイ^{注42)}という民衆芸能に求めた。一方、オリヴェイラ⁷²⁾はその由来について三つの可能性^{注43)}を示唆しているのだが、その中で最も信憑性が高いと思われるのは武器を偽装したとする解釈である。すでに見たように、カポエイラはいつの頃からかナイフや棍棒などの武器を持ち歩くようになり、その姿は19世紀後半になるとレシーフェ市街で日常的に目撃されていた。警察当局によるカポエイラの取締りが強化されると、彼らの所持する武器がまずその標的にされたであろうことは想像に難くない。ナイフや棍棒などあらゆる武器の携行に困難を来したカポエイラが、危急の場合には武器への転用も可能な雨傘を持ち出し警官の目を欺こうとした^{注44)}としても何ら不思議はない。そして時の流れの中で武器の偽装という当初の動機が忘れ去られて後も傘だけはパスイスタの手に残ったというのがオリヴェイラ⁷³⁾の推測である。ここで着目すべきは、ナイフや棍棒は武器であるに留まらず、カポエイラ術の身体動作を行う際には「バランスを取るための道具」⁷⁴⁾としても利用されたという事実であろう。道具を身体の延長と考えるカポエイラのこだわりが、その後のパッソというダンスの技術的な

表 1. フレーヴォの成立過程

年 代	社 会 動 向	レシーフェのカルナヴァルの街頭における祝祭形態の変遷	音 楽	ダンス
植民地時代		エントレード (この破壊的な祝祭形態は19世紀中葉まで存続した)	モザーニヤ クアドリーリヤ ポルカ (軍隊隊の行進にカポエイラが同行)	アフリカ人の格闘技
1822 年	ポルトガルから独立 (帝政が始まる)	【経済的富裕層】 (屋内の仮面舞踏会)	【新興都市労働者層】 マラカトウ	
1840 年代		仮装行列		
1850 年代		仮装行列のための 団体を結成		
1860 年代末	パラグアイ戦争 (1864-1869)	C. アレゴリコス	ドブラード マルシヤ マシーシ	カポエイラ術
1880 年代		(レシーフェの各地区でカルナヴァル運営のための委員会を結成)		
1888 年	奴隷制度の撤廃	C. ペデストレス	(C. ペデストレスの行進にカポエイラが同行)	
1889 年	共和政への移行	(砂糖農園を離れた元奴隷の市内への流入が顕在化)	マルシヤ・ポルカ (歌詞の欠落と テンポの加速)	(武器および打撃 動作の消失)
20 世紀初頭		街頭からの撤退 フレーヴォと呼ばれる群衆の浮かれ騒ぎが出現	フレーヴォ (音楽) とパッソ (ダンス) の成立	

※【音楽】欄における音楽名称の記載位置は、それがブラジルへ伝えられたとされる時期あるいはブラジルで誕生したとされる時期に対応している。

※【ダンス】欄における「カポエイラ術」という名称の記載位置は、レシーフェの街頭においてカポエイラの傍若無人な行動が頻発したとされる時期に対応している。

※【音楽】欄および【ダンス】欄にまたがる双方向の矢印は、街頭行進という時空間を共有した両者（ドブラードとカポエイラ術、およびマルシヤ・ポルカとカポエイラ術）の間に相互作用が働いた可能性を示唆する。

方向性をも規定したように思われる。

3-2 パッソの実際

1936年にブラジル北部のアマゾナス州で生まれたナシメント・ド・パッソ（本名フランシスコ・ド・ナシメント・フィリヨ）^{注45)}は、20世紀後半を代表するパッソの名手である（写真1を参照）。類いまれな技能を有する踊り手としての名声もさることながら、彼の最大の功績はパッソというダンスの普及活動にこそ求められよう。1988年8月21日付けのDP紙でも披露されているように、パッソをカルナヴァルの街頭だけに限定することなく一年を通じて実践できる安定した環境を確保することが彼の宿願であった。1973年に自ら私費を投じて設立した「レシーフェで初めての公衆に開かれたパッソの学校」⁷⁵⁾はその具現化への大きな一歩であったろう。パッソの普及に懸ける彼の弛まぬ努力^{注46)}は、マリア・ゴレーチ・ヂ・オリベイラ⁷⁶⁾の目には「文化的抵抗^{注47)}にしてカルナヴァルという類木からフレーヴォとパッソを解き放つための政治的闘争」であると映った。やがて一個人による学校の経営に財政上の限界を悟った彼は、パッソの指導を目的とする公立学校の設立に向けて奔走する。1996年にレシーフェ市がそのための学校を設立したことで彼の熱意はとにかくも実を結んだ。

ナシメント・ド・パッソは、学校という場の確保と平行してパッソというダンスの指導法の確立に着手している。彼が考える普及の対象とは、年齢、性別、社会階層、国籍などの範疇を超越するものである。指導のための具体的な方策として、

写真1. ナシメント・ド・パッソ

彼はパッソの基本的な身体所作をいくつか組み合わせ合わせたルーティンを考案する。そしてそれを初心者から熟練者までダンスクラスに参加する誰もが実践すべき内容であるとした。ゴレーチ・ヂ・オリヴェイラ⁷⁷⁾は、1993年に出版された著書の中で、ナシメント・ド・パッソからの聞き取りを基に30種類の基本的な身体所作^{注48)}の名称を列挙している。ナシメント・ド・パッソ⁷⁸⁾によれば、これらから「より複雑なすべての身体所作が派生する」のであり、これらを正しく実践できるパスイスタは「より難度の高いすべての身体所作を行える状態にある」と見なされる。一方、2003年8月に筆者が行った聞き取りに際しては、基本的な身体所作はその数が増えて40種類となっていた（表2を参照）。それぞれの身体所作には覚えやすい名称が付されており、このこともパッソの普及を助長した要因の一つであると思われる。

パッソというダンスに特徴的な身体の使い方ならびに身体所作の組み合わせ方を抽出するという本研究の目的に照らし、2003年8月の聞き取りで確認された86種類の身体所作を、それらが記録されたビデオ映像を繰り返し見直すことにより筆者が試行的に案出した五つの視点に基づいて分類した（表3を参照）。以下分類の視点ごとに考察を試みる。

【視点Ⅰ】身体所作を行う際の姿勢について：立った姿勢で行われるもの（表中では「中」という略号で示す）が全体の約6割（52種類）を占め、しゃがんだ姿勢で行われるもの（表中では「低」という略号で示す）が全体の約2割（18種類）でそれに次ぐ。立った姿勢としゃがんだ姿勢で全体の8割以上の身体所作が行われることから、これら二つをパッソの基本姿勢と見なして差し支えなからう。また表中左段（上述した「40種類の基本的な身体所作」を記す）に比べて右段に立った姿勢以外の身体所作が明らかに多いことは、それらを行うにより高度な身体能力^{注49)}が要求されることを予想させる。

【視点Ⅱ】身体所作の反復周期について：動作の反復を原則とするものと通例反復を伴わないも

のがあり、数の上では前者（73種類）の方が圧倒的に多い。2拍を反復周期とする身体所作は二つのポーズ間の単純な動作反復であると解釈できるのだが、それが表中の半数以上（47種類）を占めている。このことは2拍周期の身体所作がパッソというダンスの主要な構成要素であることを示しており、2拍子で演奏されるフレーヴォに合わせてこれが頻繁に行われる場合には、パッソの演技に通底するリズム感を見る者に強く印象づける要因にもなると考えられる。また動作の反復を原則とする身体所作の中のおよそ半数（35種類）は1拍ごとに一方の足から他方の足への体重移動を伴っており、このことはパッソの演技において左右の足の単純な踏み替え動作が果たす役割の重要性を示すものと考えられる。

【視点Ⅲ】身体所作における左右の切り替えについて：動作の反復を左右一方の側だけで行い（左右非対称な体勢で動作が反復される）、軸足の変更、傘の持ち替え、体幹部の方向転換などを差し挟んでもう一方の側での反復に移行するものが全体の約2割（17種類）ある。これらの身体所作の多く（13種類）は2拍周期の単純な動作反復を伴っており、左右の切り替え動作を差し挟んでもう一方の側での反復へと移行した場合、結果としてそれを見る者の脳裏に異時性のシンメトリー^{注50)}を成立させる効果があるように思われる（またここで言う「左右の切り替え」を伴わない多くの身体所作であっても、それが一定の周期で反復される場合には当然の帰結としてシンメトリーの成立する可能性があるのだが、ここではパッソの身体所作がはらむ左右対称性という問題の所在を指摘するに留める）。

【視点Ⅳ】身体所作における足関節の意図的な屈曲および伸展について：表中ではおよそ3分の1（29種類）のものにこの特徴が見て取れる。これらは更に、屈曲のみ見られるもの（表中では●印で示す）、伸展のみ見られるもの（表中では○印で示す）そして屈曲と伸展が両方とも見られるもの（表中では◎印で示す）の三つに下位分類することが可能である。足関節を屈曲させる場合には

その足のかかとが、また伸展させる場合にはその足のつま先もしくは甲が接地部位となる（身体所作番号13のみは足の甲を軸足のひざの裏に当てる）のだが、それらの接地部位によって全体重を支える身体所作の数はわずか（4種類）に過ぎず、それ以外のものでは足関節を屈曲あるいは伸展させた足とは反対側の足の裏に大方の体重を掛けるといふ共通点が見られる。パッソの身体所作における手の扱いには明瞭な特徴を見いだせないことから、ここで指摘した意図的な足部の強調がこのダンスの特徴として浮かび上がるように思われる。

【視点Ⅴ】身体所作における傘通し^{注51)}について：両脚の間に傘を通す動作をパシスタは好んで行うが、それがパッソの演技における特徴の一つとなっている。傘通しを必要条件とする身体所作の数はわずか（7種類）だが、後述する表4に示す通り、開脚状態を伴う身体所作にはパシスタの判断でこの動作の組み込まれる可能性がある。全身の筋肉をバランスよく協調させて安定した動作の反復を確保し、その中に傘通しを滑らかに組み込むパシスタの技能がビデオ映像から見て取れる。傘が小型化されて操作性の高まったことがこの傾向に拍車をかけたと考えられる。

次に身体所作を組み合わせた結果として成立するパッソの演技に着目する。表4は2003年8月の聞き取りの際に撮影したビデオ映像からパシスタ5名（上3名は男性で下2名は女性、またすべてがナシメント・ド・パッソの教え子にして熟練者）が独演において用いた身体所作を特定し、それらを時間の経過（演技開始から30秒間^{注52)}）に従って配列したものである。このような作業がある程度可能であることから、パッソの演技を個別の身体所作の組み合わせと解釈する方法論上の有効性が示唆されるように思われる。

表4からはかなり小刻みに身体所作を切り替えるパシスタたちの様子が見て取れる。都合2分30秒間の演技を通じて31種類の身体所作が確認されたが、その中で「40種類の基本的な身体所作」に分類されるものはおよそ3分の1（9種類）に過ぎなかった（またこの2分30秒間に出現した延

表 2. 40種類の基本的な身体所作

区分	身体所作名	待機姿勢および動作の概要
第1 区分	1. Balanço (横振り)	握りこぶし1個分足を開いて立つ。上体を腰から軽く前傾させ、傘を持った腕を下に垂らす。足踏みをしながらそのテンポに合わせて垂らした腕を左右に振る。
	2. Remador (舟の漕ぎ手)	傘を持った腕を横に伸ばす。足踏みを4回する間に体の前方に傘で8の字を1回描く(傘は斜め上から斜め下へ動かす)。
	3. Boneco de Olinda (オリンダの人形)	足踏みを4回する間に体の向きを180度(右から左へ左から右へ)変える。両腕は横に伸ばし、体幹部の動きに従わせる(遠心力により、回転方向が変わると一度体に巻き付く)。
	4. Manivera (ハンドル)	傘を持った腕を上を上げ、もう一方を下に下ろす。足踏みをしながら一歩ごとに腕を上下に振り動かす(顔の前で左右の腕はすれ違う)。
	5. Cata-vento (風見鶏)	傘を持った腕を横に伸ばす。足踏みを2回する間に頭上で1回傘を回す(傘は水平方向に円を描く)。
	6. Abanador (うちわ)	肩幅より広めに足を開いて立つ。上体を腰から大きく前傾させ、傘を持った腕を下に垂らす。足踏みをしながらそのテンポに合わせて垂らした腕を左右に振る。
	7. Bico de papagaio (オウムの嘴)	握りこぶし1個分足を開いて立つ。傘を持った腕を下に下ろし、もう一方の手の甲を腰に当てる。腰に手を当てた側の足を後方に引き、次いでもう一方の足も引いてそろえる(接地するのはつま先のみ)。その際、上体はそらし、傘を持った腕は下から後方へ回す。先に動かした足を前方に踏み出し、次いでもう一方の足も踏み出してそろえる(接地するのはかかとのみ)。その際、上体を前傾させ、後方へ回した腕は上から前方へ振り下ろす。
	8. Lavanca (レバー)	傘を持った腕を上を伸ばす。足踏みを2回する間に、腕を後方へ1回転させる動作を繰り返す。次いで同様のテンポで前方へ1回転させる動作を繰り返す。
	9. Chutando com os pés (足蹴り)	両腕を横に伸ばす。ひざを伸ばしたまま足踏みと同じテンポで片足ずつ前方へ蹴り出す(両足とも宙に浮く瞬間がある)。蹴り出す脚の高さを徐々に上げる。
	10. Metrô de superfície (地上の地下鉄)	その場で腿上げ駆け足を行う要領で下腿部まで前方へ振り上げる。脚を振り上げるたびに腿の下で手から手へ傘を移す。左脚を振り上げた時には右手から左手へ、右脚を振り上げた時には左手から右手へ(傘は8の字の軌跡を描く)。
第2 区分	1. Maçaneta (取っ手)	手を軽く握り、甲を上にした状態で両腕を横に伸ばす。足踏みをしながらそのテンポに合わせて手首の屈曲と伸展を繰り返す。
	2. Base-descendo (しゃがむ)	【上記1.の続き】ひざを左右に割ってゆっくりと腰を落とす(両足のかかとの上に骨盤を乗せ、上体を垂直に保つ)。
	3. Sobe em ritmo (立ち上がる)	【上記2.の続き】上体を横に向ける(前方の脚は立てひざ、後方の足のかかとに骨盤を乗せる)。横向きのままゆっくりと立ち上がる。
	4. Swing nos ombros (肩の上下)	【上記3.の続き】両肩を上下動させ(テンポは足踏みと同じ)、その動作に連動させて前方の足(つま先は接地している)のかかとで地面を軽く打つ。
	5. Onda do passo (パッソの波)	【上記4.の続き】後方の足に体重を乗せ、前方の足はかかとのみ接地させる。前方の足と同側の手に傘を持ち、腕を下に伸ばす。もう一方の腕は上に上げ、上体は腰から前傾させる。前方の足から3歩前進し(浮いている方の脚はひざを後方に残して蹴り上げるため、上体は常に前傾している)、3歩目の足の上で一気に振り返る。この間、腕はクロールのようにして大きく前方へ1回転半させる。振り返った時には後方の足に体重が乗っており、前方の足はかかとのみ接地している。前方の足と同側の腕が下に伸ばされている。もう一方の腕は上に上がり、上体は腰から前傾している。
	6. Saci-pererê (一本足)	一本足で立つ。もう一方の脚はひざを横に開き、足の甲を立ち足のひざの裏に当てる。立ち足側の腕を横に伸ばし、もう一方はひじを曲げて手を胸の前に置く。開いていたひざを閉じると同時に、ひじを曲げていた腕を横に伸ばし、伸ばしていた腕のひじを曲げて手を胸の前に置く(下半身と上半身を反対方向にひねることによってバランスが取れる)。
	7. Ponta de pé-calcanhar (つま先とかかと)	ひざを緩めて片足に体重を乗せ(つま先は斜めに開く)、もう一方の脚はひざを内側に入れてつま先のみで接地する(体幹部は立ち足のつま先と同方向)。立ち足側の腕はひじを曲げて手を腹の前に置き、もう一方は横に伸ばす。立ち足のつま先を軸にかかとを外に開く瞬間にもう一方の足の接地をつま先からかかとに移す(体幹部は立ち足のつま先と同方向)。それと同時にひじを曲げていた腕を横に伸ばし、伸ばしていた腕のひじを曲げて手を腹の前に置く。
	8. Trocadilho (語呂合わせ)	前後に足を開いて立つ(後方の足に体重を乗せ、前方の足はかかとのみ接地)。両腕は横へ伸ばす。腰を押し出ししながら前方の足に体重を移す(後方の足は軽くひざを曲げ、つま先のみ接地)と同時に体重が移った側の肩と腕を上げる(逆側の肩と腕は下がる)。下がった肩の方向へ一気に体を180度回転させる(体重は後方の足に残り、前方の足はかかとのみ接地)と同時に両腕を横へ伸ばす。

第3 区分	9. Pontinha de pé (つま先)	足を肩幅に開いて立つ。左足に体重を乗せる（右足は足首を伸ばしてつま先のみを接地させ、ひざを左脚の前にかぶせる）。左肩が下がり右肩が上がる（左手を下げ右手を上げる）。右足に体重を移す（左足はつま先のみを接地させ、ひざを右脚の前にかぶせる）。右肩が下がり左肩が上がる（右手を下げ左手を上げる）。左右の体重移動は足踏みのテンポで行う。
	10. Pontilhando (点を打つ)	ひざを緩めて片足に体重を乗せ（かかととは斜めに開く）、もう一方の脚はひざを伸ばして立ち足のつま先の前方にかかとで接地する（体幹部は立ち足のつま先と同方向）。立ち足側の腕を横に伸ばし、もう一方はひじを曲げて手を腹の前に置く。立ち足のひざを伸ばしながらその内側にもう一方の足を引き上げる。続けて立ち足の前に交差する位置へ、引き上げた脚のひざを伸ばしてかかとで接地する（立ち足はつま先を軸にしてかかとを内側に動かす）。それと同時にひじを曲げていた腕を横に伸ばし、伸ばしていた腕のひじを曲げて手を腹の前に置く（体幹部は立ち足のつま先と同方向）。
	1. Chapa quente (熱い鉄板)	ひざを緩めて片足に体重を乗せ（つま先は正面向き）、もう一方の脚はひざを伸ばして立ち足のつま先の前方にかかとで接地する（体幹部も正面向き）。立ち足側の腕を上にもう一方を下に伸ばす。立ち足を前後に入れ替えると同時に両腕を上下に入れ替える（両足とも宙に浮く瞬間がある）。
	2. Chutando de frente (前へ足蹴り)	ひざを緩めて片足に体重を乗せ（つま先は正面向き）、もう一方の脚はひざを曲げてかかとを後方に引き上げる（体幹部も正面向き）。両腕は横に広げてバランスを取る。後方に引き上げた脚を前方へ蹴り出す時に両腕はひじを曲げ、立ち足側の手を腹の前、もう一方を背中の方へ振り動かす。両腕を横に広げながら立ち足を入れ替える。
	3. Chutando de lado (横へ足蹴り)	【上記2.の続き】足を蹴り出す方向を前方から左右に変える（右足は左方向へ左足は右方向へ蹴り出す）。立ち足のつま先と体幹部も蹴り出しと同方向へ向ける。
	4. Muganga (しかめ面)	握りこぶし1個分足を開いて立つ。両腕はひじを軽く曲げて手を頭上に上げる。片足を小さく後ろに引き、体重がその足に移った瞬間にもう一方の足を小さく前へ出す。足を前に出すと同時にその足と逆側の腕を顔の前へ振り下ろす。前に出した足を小さく後ろへ引き、体重がその足に移った瞬間にもう一方の足を小さく前へ出す（左右の足の位置が前後に入れ替わる）。足を前へ出すと同時に左右の腕を上下に入れ替える。
	5. Abre o leque (扇を広げる)	足を肩幅に開いて立つ。両足のつま先を軸にしてかかとを左右に振る（骨盤も左右に振られる）。両腕もかかとの動く方向へ振る（振られる側の腕は横に伸ばし、もう一方の腕はひじを曲げて胸の前で止める）。
	6. Folha seca até em baixo (枯葉の落下)	足を肩幅に開いて立つ。右足を軽く浮かし、左足の前方に大きく交差させて踏み込む（その動作と連動して左足は横へ倒れ小指の外側のみが接地）。上体は前傾させる。左肩を前へ出し左ひじを引き上げることでバランスを取る。次いで左足を軽く浮かし、右足の前方に大きく交差させて踏み込む（右足は横に倒れ小指の外側のみが接地）。上体は前傾させる。右肩を前へ出し右ひじを引き上げる。これらの動作を数回繰り返しながら、踊り手は反時計回りに1回転するとともに少しずつ腰を落としていく。
	7. Faz passa-passa em cima (上で傘を通す)	ひざを緩めて片足に体重を乗せ（つま先は正面向き）、もう一方の脚はひざを曲げてかかとを後方に引き上げる（体幹部も正面向き）。両腕は横に広げてバランスを取る（立ち足側の手に傘）。後方に引き上げた脚を前方へ蹴り出すと同時に両腕を振り下ろし、振り上げられた腿の下で逆の手に傘を持ち替える。両腕を横に引き上げながら立ち足を入れ替える。
	8. Faz passa-passa em baixo (下で傘を通す)	両腕を横に広げ、握りこぶし1個分足を開いて直立した状態からひざを左右に割ってゆっくりと腰を落とす（両足のかかとの上に骨盤を乗せ、上体を垂直に保つ）。片足に体重を乗せて上体を引き上げながらもう一方の足を前方に振り上げる（傘は立ち足側の手にある）。それと同時に横に広げた両腕を振り下ろし、振り上げられた腿の下で逆の手に傘を持ち替える。両腕を横に引き上げながら立ち足を入れ替える。
	9. Rã eletrizada (電動のカエル)	上記8.の待機姿勢（両腕を横に広げ、両足のかかとの上に骨盤を乗せて上体を垂直に保つ）から、両足のつま先を使って上方に小さく跳ねる。
	10. Carrossel (回転木馬)	上記9.の小さな跳躍を数回行う間にその場で1回転する。一方の腕を上にもう一方を下に伸ばしておき、跳躍ごとに上下の腕を入れ替える（顔の前で左右の腕はすれ違う）。
	1. Tesourão (大きなはさみ)	【上記10.の続き】両足のかかとの上に骨盤を乗せ、上体を垂直に保つ。両腕を頭上に上げて手を組む。両腕を勢いよく前方へ振り下ろすと同時に立ち上がり、足を左右に大きく開く（ひざは伸び、接地はかかとのみ）。同じ動作を繰り返し、3回目に立ち上がる時は両足をそろえて前方にかかとで接地する（バランスを取るため上体は腰から小さく前傾させる）。
	2. Gaveta (引き出し)	【上記1.の続き】一方の足を後方へ大きく引く（前方の脚のひざは伸ばしてかかとで、後方の脚のひざは小さく曲げてつま先で接地）。両ひじを張って後方に引き、体重はその多くが後方の脚に掛かる。後方へ引いた足のつま先で蹴り返し、前方の足にそろえる（両ひざは小さく曲げ、足の裏全体で接地）。両腕は前方に伸ばす。逆の足を後方へ大きく引く。

第4 区分	3. Faz que vai, mas não vai (行く, 行かない)	【上記2.の続き】一方の足を後方へ大きく引いた後、つま先で蹴り返して前方の足に体重を移す(後方の足は前方へは引き寄せず、後方に残しておく)。前方の足の裏で後方に蹴り返し、後方の足に体重を移す。上体も体重の移動に従って前後に移動する。前方への体重移動に際しては両腕を前方へ伸ばし、後方への移動の際には両ひじを張って後方へ引く。
	4. Serrote (のこぎり)	【上記3.の続き】後方の足の蹴り返しで前方の足に体重を移す。続けて後方の足を前方の立ち足のある位置に踏み込む(その際、立ち足はひざを曲げて後方へ小さく蹴り上げる)。蹴り上げた足を前方へ戻しながら立ち足の位置に踏み込む。両腕はクロールのように互いに違いに前方へ回転させながら全身のバランスを取る。
	5. Banho de mar para frente (クロール)	【上記4.の続き】蹴り上げた足を前方へ踏み込む際、立ち足はひざを伸ばして後方へ振り上げる(上体は振り上げた脚と一直線になるように前傾させる)。振り上げた足を前方へ戻しながら踏み込む際、立ち足のひざを伸ばして後方へ振り上げる。両腕はクロールのように互いに違いに前方へ回転させながら全身のバランスを取る。
	6. Banho de mar para trás (背泳ぎ)	【上記5.の続き】後方へ振り上げた足を前方へ踏み込む際、立ち足はひざを伸ばして前方へ振り上げる(上体は振り上げた脚と一直線になるように後傾させる)。振り上げた足を下ろす際、立ち足はひざを伸ばして前方へ振り上げる。両腕は背泳ぎのように互いに違いに後方へ回転させながら全身のバランスを取る。
	7. Guerreiro (戦士)	【上記6.の続き】前方へ振り上げた足を下ろす際、立ち足はひざを伸ばして後方へ振り上げる(上体は振り上げた脚と一直線になるように前傾させる)。振り上げた足を前方へ戻しながら踏み込む際、立ち足のひざを伸ばして後方へ振り上げる。両腕は前方へ伸ばし、互いに違いに上下動させながら全身のバランスを取る。
	8. Rojão (火花)	傘側の体側を正面に向け半身で立つ(両腕は体側に置き、両足の間隔は肩幅)。ひじを曲げて傘側の腕を引き上げると同時に同じ側の足を後正面へ素早く引きずる(それが立ち足となり、体幹部は90度回って正面を向く)。体幹部を更に90度回しながら、傘と逆側の足を正面に踏み込む(ひじを曲げた傘と逆側の腕を引き上げるので、傘側の腕は下がる)。傘と逆側の腕を振り下ろすと同時に同じ側の足を後正面へ素早く引きずる(それが立ち足になる。体幹部は90度回って正面を向き、傘側の腕は上がる)。体幹部を更に90度回しながら、傘側の足を正面に踏み込む(傘側の腕を振り下ろすので、傘と逆側の腕は上がる)。
	9. Abre-alas (道を開ける)	足を横に広く開いて立つ。足踏みのテンポで左右に体重移動する。右足に体重を移す時には左腕を、また左足に移す時には右腕を使って前方の障害物を斜め下にはたき落とす動作をする(腕だけでなくこの動作を行う側の肩も前に出る)。
	10. Pernadas (足の裏で蹴る)	左足に体重を乗せ、右脚はひざを曲げて後方へ引き上げる。両腕を頭上に上げて手を組む。両腕を勢いよく振り下ろすと同時に右足を前方へ大きく蹴り出す。上体を180度左方向へ回しながら、右足に体重を移す(左脚はひざを曲げて後方へ引き上げ、手を組んだ両腕を頭上に上げる)。上体を180度左方向へ回しながら、両腕を勢いよく振り下ろすと同時に左足を前方に大きく蹴り出す。左足に体重を移すと同時に右足を後方へ引き上げる(手を組んだ両腕を頭上に上げる)。

※【区分】欄の四つの区分はナシメント・ド・パッソによる。

※【身体所作名】欄の日本語訳は筆者が便宜的に付したものである。

※【待機姿勢および動作の概要】欄の記述は、2003年8月の聞き取りの際に撮影したビデオ映像の内容を基に筆者が言語化したものである。

べ身体所作数は74個であるが、それに占める「40種類の基本的な身体所作」の割合もおおよそ3分の1(26個)に留まっている)。このことは、周囲の注目が集まる独演においてより難度の高い身体所作を試みようとするパシスタの心理状態の反映であるとも解釈できよう。また上記31種類の中では5名中2名以下によって演じられた身体所作が大半(25種類)を占めるが、3名以上が演じたものも6種類(身体所作番号29, 32, 53, 61, 79および80)あり、それらに対するパシスタの嗜好性の高さを伺わせるとともに、概してパッソの演

技における個々の身体所作の出現頻度には相当程度の差があることを想起させる。

次いで個々のパシスタの演技に注目すると、用いられる身体所作の選択およびその組み合わせ方には明瞭に各人の嗜好性が反映される可能性を指摘できると思われるが、その中で3名(演者B, DおよびE)の演技に見られた組み合わせ方法の類似性が興味を引く。彼らはいずれも傘通しの動作を伴う身体所作を四つ続けて行う^{注33)}のである(更には言えば、前半の二つ(身体所作番号53から32への移行)は3名すべてに共通している)。滑らかな

表 3. 86種類の身体所作の分類

身体所作名	分類の視点					身体所作名	分類の視点				
	I	II	III	IV	V		I	II	III	IV	V
1. Balanço	中	2	○	—	—	41. Alegre de salão	中	2	—	○	—
2. Remador	中	4	○	—	—	42. Parafuso	中	2	○	○	—
3. Boneco de Olinda	中	8	—	—	—	43. Cruzeta	中	4	—	●	—
4. Manivera	中	2	—	—	—	44. Ferrolho	中	2	—	●	—
5. Cata-vento	中	2	○	—	—	45. Ferrolhando	中	2	—	●	—
6. Abanador	中	2	○	—	—	46. Dobradiça	中	2	—	—	—
7. Bico de Papagaio	中	4	○	●	—	47. Chã de barriguinha	中	2	—	—	—
8. Lavanca	中	2	○	—	—	48. Massapé	中	4	—	—	—
9. Chutando com os pés	中	2	—	—	—	49. Sapateando no gelo	中	4	—	—	—
10. Maçaneta	中	1	—	—	—	50. Pisando em brasa	中	4	—	—	—
11. Swing nos ombros	中	1	○	—	—	51. Passeando na pracinha	中	8	—	●	—
12. Onda do passo	中	8	—	◎	—	52. Tesoura original	中	4	—	●	—
13. Saci-pererê	中	2	○	◎	—	53. Tesourinha	中	4	—	●	—
14. Ponta de pé calcanhar	中	2	○	◎	—	54. Passo do capoeira	中	8	—	—	—
15. Trocadilho	中	4	—	◎	—	55. Ginasta no passo	中	2	—	—	—
16. Pontinha de pé	中	2	—	○	—	56. Tubarão	中	2	—	—	○
17. Pontilhando	中	4	○	●	—	57. Passo do mamulengo	中	—	—	—	—
18. Chapa quente	中	2	—	●	—	58. Passo do cinqüentão	中	—	—	—	—
19. Chutando de frente	中	4	—	—	—	59. Passo do bêbado	中	—	—	—	—
20. Chutando de lado	中	4	—	—	—	60. Tramela	低中	2	—	●	—
21. Muganga	中	2	—	—	—	61. Britadeira	低中	2	—	○	—
22. Abre o leque	中	2	—	—	—	62. Saca-rolha	中低	2	○	—	—
23. Gaveta	中	4	—	●	—	63. Espalhando brasa	中低	2	○	○	—
24. Faz que vai, mas não vai	中	2	○	◎	—	64. Mergulho do pirata	中低	—	—	—	—
25. Serrote	中	2	—	—	—	65. Cumprimentando	中低	—	—	—	—
26. Banho de mar para frente	中	2	—	—	—	66. Ligadura	低	2	—	—	—
27. Banho de mar para trás	中	2	—	—	—	67. Locomotiva	低	2	—	—	—
28. Guerreiro	中	2	—	—	—	68. Trem bala	低	2	—	—	—
29. Rojão	中	4	—	—	—	69. Plantando mandioca	低	2	—	○	—
30. Abre-alas	中	2	—	—	—	70. Patinho	低	2	—	○	—
31. Pernadas	中	4	—	—	—	71. Siri gongué	低	2	—	○	—
32. Metrô de superfície	中	2	—	—	○	72. Enxada	低	2	○	◎	—
33. Faz passa-passa em cima	中	4	—	—	○	73. Ventrolando	低	2	—	—	—
34. Sobe em ritmo	低中	—	—	—	—	74. Apertando a porca	低	2	○	○	—
35. Tesourão	低中	2	—	●	—	75. Cadeira de roda	低	1	—	—	—
36. Base-descendo	中低	—	—	—	—	76. Passista José	低	2	○	—	—
37. Folha seca até em baixo	中低	—	—	○	—	77. Nadando seco	低	2	—	—	—
38. Rã eletrizada	低	1	—	—	—	78. Rodando na mola	低	1	—	○	—
39. Carrossel	低	2	—	—	—	79. Chute dos pés passando sombriinha	低	2	—	—	○
40. Faz passa-passa em baixo	低	4	—	—	○	80. Metrô subterrâneo	低	2	—	—	○
						81. Tesoura do oscarito	高	2	—	—	○
						82. Tesoura no ar	高	—	—	—	—
						83. Tesoura em retrospecto	高	—	—	—	—
						84. Tesoura de ponta	高	—	—	—	—
						85. Pulo do grilo	高	—	—	—	—
						86. Voo da andrinha	高	—	—	—	—

※左段には上述した「40種類の基本的な身体所作」を（下記の【視点I】を基準にして「中」「低中」「中低」「低」の順に並べ替えた）、また右段には2003年8月の聞き取りに際して確認できたそれ以外の46種類の身体所作を記載してある。

※【視点I】身体所作を行う際の姿勢（高＝立った姿勢あるいはしゃがんだ姿勢から跳び上がる、中＝立つ、低＝しゃがむあるいは地面に手を付く、低中＝しゃがんだ姿勢から立ち上がる、中低＝立った姿勢からしゃがむ）。「高」「中」「低」「低中」「中低」という略号は重心の位置およびその移動方向に着目して筆者が便宜的に付したものである。

※【視点II】身体所作の反復周期（1＝1拍、2＝2拍、4＝4拍、8＝8拍、—＝反復なし）。「拍」とはそれぞれの身体所作から視覚的に読み取れる動作の分節を意味する。よって同じ2拍であっても反復の速度まで一定であるとは限らない。動作の反復を原則とする身体所作の中で1拍ごとに一方の足から他方の足への体重移動を伴うものについては、その数字に下線を付した。

※【視点III】身体所作における左右の切り替え（身体所作の反復を片側だけで行い、立ち足の変更、傘の持ち替え、体幹部の方向転換などの動作を差し挟んでもう一方の側の反復へ移行する）の有無（○＝あり、—＝なし）。

※【視点IV】身体所作における足関節の意図的な屈曲および伸展の有無（●＝屈曲あり、○＝伸展あり、◎＝両方ともあり、—＝なし）。両足のかかと、つま先あるいは甲を用いて全体重を支えるものについては、その記号に下線を付した。

※【視点V】両脚の間に傘を通す動作の有無（○＝あり、—＝なし）。

表4. パシスタの独演に用いられた身体所作

演者	時間 (秒)	0					10					20					30				
A	身体所作	16	79	<u>82</u>	79	84	<u>52</u>	16	<u>61</u>	<u>52</u>	16	79	84	<u>52</u>	16	63	<u>52</u>	16	29	16	
	姿 勢	中	低	高	低	高	中	中	低	中	中	低	高	中	中	低	中	中	中	中	
	傘通し	—	○	●	○	—	—	—	●	—	—	○	—	—	—	—	—	—	—	—	
B	身体所作	<u>81</u>	<u>61</u>		67		80		69	<u>78</u>	<u>44</u>	<u>14</u>	<u>53</u>	<u>53</u>	32	56		32			
	姿 勢	高	低	中	低		低		低	中	中	中	中	中	中	中	中	中	中	中	
	傘通し	○	●	—		○	—		—	—	—	—	—	●	○	○		○		○	
C	身体所作	<u>51</u>		16	<u>33</u>		16		63	<u>74</u>			61	32	80	82	<u>60</u>	29	31	16	17
	姿 勢	中		中	中		中		中	低	低		低	中	中	低	高	低	中	中	中
	傘通し	—		—	○		—		—	—	—		—	○	○	—	—	—	—	—	—
D	身体所作	15		43		<u>53</u>		32		56		79	<u>65</u>	44	29	<u>29</u>	80		69		
	姿 勢	中		中		中		中		中		低	中	低	中	中	低	低	低	低	低
	傘通し	—		—		●		○		○		○	—	—	—		○	—	—		—
E	身体所作	51	14	51	14	<u>53</u>		32		80		79	<u>85</u>	<u>24</u>	61		<u>78</u>	66	67		72
	姿 勢	中	中	中	中	中		中		低		低	高	中	低	中	低	低	低	低	低
	傘通し	—	—	—	—	●		○		○		○	—	—	—	—	—	—	—	—	—

※【時間】欄の数字は、左から右へ30秒間の時間経過を示す。

※【身体所作】欄の数字は、表3の【身体所作名】欄の通し番号に対応している（数字に下線を付したものは基本となる身体所作からの発展型であると考えられる）。

※【姿勢】欄の文字（高・中・低・低中・中低）は、表3の【視点I】欄の文字に対応している。

※【傘通し】欄の記号は、身体所作において両脚の間に傘を通す動作の有無を示す（○あるいは●＝あり、—＝なし。○を付した身体所作は表3の【視点V】欄で傘通しを伴うものに分類されている。●は同欄で傘通しを伴う身体所作に分類されていないにも関わらずその動作が行われたことを示す）。

演技の流れを指向した結果としての偶然の類似性とも考えられようが、ここでは明確な指導法を有する学校での教育が複数のパシスタをして類型化された身体所作の組み合わせへと向かわせる契機となる可能性を指摘しておく。また演者Aを除く4名に関しては、30秒間の独演で確認された身体所作の種類数とその時間内に出現した延べ身体所作数に大きな差が認められず^{注54)}、このことはそれぞれの演技がほとんど種類の異なる身体所作で構成されていることを示している。

都合2分30秒間の独演に出現した74個の身体所作を姿勢という視点で分類したところ、立った姿勢で行われるもの（表中では「中」という略号で示す）が約5.5割（41個）、またしゃがんだ姿勢で行われるもの（表中では「低」という略号で示す）が約2.5割（19個）を占めた。両者の合計は全体の8割を超えるので、これら二つがパッソというダンスの基本姿勢であることが実際の演技を通じて

も改めて確認されたと考える。またパシスタの演技には同一の姿勢で行う身体所作がいくつも連続する時間帯^{注55)}が明瞭に認められるが、これは重心位置の上下方向への移動がこの間ほとんど行われていないことを示している。重心位置の明白な上下動を含む身体所作（表中では「低中」「中低」

写真2. 現代のパシスタたち

あるいは「高」という略号で示す)が単発的に組み込まれる場合を契機とするのでなければ、パッソの演技において基本姿勢の頻繁な切り替えは行われにくいと考えられる。

4. まとめ

本研究では、ブラジル連邦共和国ペルナンブーコ州レシーフェのフレーヴォと呼ばれる民衆芸能について二つの観点から検討を試みた。一つはレシーフェのカルナヴァルを基軸としてこの民衆芸能の成立過程を歴史的に検証すること(その概要を表1にまとめた)であり、もう一つは2003年8月に実施した現地調査を踏まえて今日演じられるダンスとしてのフレーヴォすなわちパッソの身体所作ならびにその演技を分析することであった。フレーヴォの成立過程に関しては以下のようにまとめられよう。

20世紀初頭のレシーフェのカルナヴァルにフレーヴォは出現したと考えられるが、その前提として欠くべからざる二つの条件を指摘すべきであろう。一つは1850年代以降のカルナヴァルの街頭における秩序化の促進、すなわち無秩序で破壊的なエントルドから組織化された街頭行進への祝祭形態の変化である(当初この秩序化を希求したのは経済的富裕層であったが、1880年代後半になると都市労働者層がクルーベス・ペデストレスという新種のカルナヴァル団体を結成して街頭を行進し始めた)。もう一つは1888年の奴隷制度の撤廃を契機に顕在化した黒人下層民のレシーフェ市内への流入である。クルーベス・ペデストレスの登場は民衆という言葉で括られるレシーフェの住民を新たなカルナヴァルの祝祭行為(その種の団体の街頭行進に同行して浮かれ騒ぐこと)へと駆り立てた。ここにフレーヴォと呼ばれる群集の熱狂ぶりは出現する。この熱狂ぶりを創出した原動力は団体の最後尾を行進した楽隊の演奏であった。マルシャ・ポルカとも呼ばれたその音楽は、当時のレシーフェで流行していたダンス音楽や民衆歌謡、更に軍隊行進曲などからも影響を受けたと考えられる。マルシャ・ポルカを母体としてフレーヴォ

と呼ばれる音楽形態は誕生した(その過程で歌詞は欠落しテンポは加速された)。クルーベス・ペデストレスの街頭行進にはカポエイラと呼ばれる街の荒くれ者たちも同行した。行進する軍楽隊の前方で武器を片手にカポエイラ術の身体動作を誇示しては騒動を引き起こす彼らの姿がそれ以前から頻繁に目撃されており、クルーベス・ペデストレスへの同行もその脈絡に位置づけられよう。奴隷制度の撤廃を契機とする黒人下層民の流入はカポエイラの活動をも活性化させたと考えられる。結果として警察当局の取締りが強化され、その目を欺くためにカポエイラ術は後にパッソと呼ばれるダンスの身体所作へと偽装された可能性がある(カポエイラ術からパッソへの移行の過程であからさまな武器ならびに打撃動作は消失した)。

パッソの身体所作ならびにその演技を記録したビデオ映像の分析結果から、本研究では立った姿勢およびしゃがんだ姿勢がこのダンスの基本姿勢であると解釈した。また2拍周期をその典型とする動作の反復、動作の反復により喚起される左右対称性、足関節の屈曲あるいは伸展を伴う意図的な足部の強調、そして両脚の間に傘を通す動作の挿入の四つを、パッソの身体所作に見られる特徴として指摘した。一方でパッソの演技に目を転じれば、パシスタにはその演技の中で小刻みに身体所作を切り替える傾向が顕著であること、そして身体所作の組み合わせ方には明瞭に各人の嗜好性が反映される可能性のあることが指摘されるべきであろう。パッソを個別の身体所作の組み合わせにより成立するダンスと見立てて今回の分析は行われたのだが、この着想それ自体はすでにナシメント・ド・パッソがそのダンス指導の中で長年に渡り実践していたものである。そしてこの見立ての分りやすさは、学校という社会的装置を介した公衆へのパッソの普及を実現する上でも有効な手立てであるに違いない。

フレーヴォの成立過程に焦点を絞った本研究の前半部に関しては、音楽史的側面からの更なる検証が求められること、そしてパッソの由来をカポエイラ術との関連性からのみ論ずることの限界が

確認されるべきであろう。また成立して以降のフレーヴォの歴史的変遷^(注56)については、本研究の範囲を越えるものであり、改めて検証される必要があろう。一方、本研究におけるパッソの身体所作ならびにその演技の分析に関しては、ビデオ映像に記録された情報を筆者が自らの経験則に照らして読み解いたものであり、分析の観点も多分に試行的かつ限定的であったと言わねばならない。1976年に著された小論の中でフレーヴォの衰退を指摘したヴァウデマール・ヂ・オリヴェイラ^(注79)はその原因をカルナヴァルの街頭におけるクルーベス・ヂ・フレーヴォの弱体化^(注57)に求めた。同じく1970年代にナシメント・ド・パッソはダンスとし

てのフレーヴォすなわちパッソの実践をカルナヴァルの街頭から切り離して学校という教育の場に位置づけることでその普及を模索した。カルナヴァルの街頭に生起するフレーヴォのあるべき姿^(注58)を飽くまで主張する前者とカルナヴァルという枠組みを取り払うことでフレーヴォに潜在する普遍性を追い求める後者。共にフレーヴォの復興を目指しながらも、その方向性には明確な違いが認められる。カルナヴァルの街頭にフレーヴォが出現した20世紀初頭に比べると今日この民衆芸能を取り巻く状況は明らかに錯綜している。その全体像の把握に向けた地道で多角的な研究の積み重ねが求められよう。

注

- 注1) 本研究ではレシーフェで用いられている「エスペタクロス・ポブラーレス (espetáculos populares)」という言葉(文字通りには「民衆スペクタクル」の意)に「民衆芸能」という訳語を充てている。
- 注2) わが国では慣用的に「カーニバル」と表記されるが、本研究ではブラジルの公用語であるポルトガル語の発音に従って「カルナヴァル (carnaval)」と表記する。
- 注3) ブラジル北東部バイア州の首都。レシーフェと同様に商業港湾都市であり、2002年当時の人口はおよそ255万人。サルヴァドールのカルナヴァルは市内の目抜き通りを舞台とした大規模な街頭行進を呼び物にしている。
- 注4) 13種の団体とは以下の通り(括弧内の数字は登場した団体数)。クルーベ・ヂ・フレーヴォ (11)、トロッサ (33)、ブローコ (9)、クルーベ・ヂ・アレゴリーアス (2)、エスコラ・ヂ・サンバ (40)、ナサウン・アフリカーナ(マラカトゥ・ナサウンと同意) (5)、マラカトゥ・フラウ (11)、カボクリーニョス (10)、トリート・ヂ・インデオ (3)、ウルソ (18)、ボー・ヂ・カルナヴァル (6)、ヘイザード (1)そしてトゥルマ(不明)である。
- 注5) カボエイラというポルトガル語は、武術の名称であると同時にその武術の実践者をも意味する。用語上の混乱を避けるため、本研究ではこの武術の実践者(更に具体的には19世紀後半から20世紀初頭のレシーフェの街頭でこの武術を用いて暴力的な騒動を繰り返した荒くれ者たち)を指して「カボエイラ」という語を用い、武術それ自体には「カボエイラ術」という言葉を充てることとする。
- 注6) 本研究ではパッソを「個別の運動単位(そのそれぞれに名称が付されている)を踊り手が自在に組み合わせることによって成立するダンス」と見立てて分析を行う。その際、それら個別の運動単位もパッソという語で一括されるという現実を考慮し、用語上の混乱を避けるため、本研究では個別の運動単位には「身体所作」という言葉を充てることとする。
- 注7) レシーフェのカルナヴァル史に関しては、同地出身の研究者らによってこれまでにその総体は概ね提示された感がある。一方、フレーヴォという民衆芸能に関しては、彼らの著作の中に数多くの断片的な記述が散見されるのに加え、ヴァウデマール・ヂ・オリヴェイラ(注10)を参照)の手ですでにその全体像が描写されている。しかしながら、これらの先行研究を通観する限り、フレーヴォという民衆芸能に焦点を絞ってその成立過程をレシーフェのカルナヴァルという枠組みの中で丹念に検証するという試みはなされていない。
- 注8) RABELLO, Evandro (ed.) (2004) *Memórias da Folia : O Carnaval do Recife pelos Olhos da Imprensa 1822-1925*, Recife : Funcultura. 「ジャーナリズムの立場から見たレシーフェのカルナヴァル」という副題が示すように、本書は1822年から1925年までの時期にレシーフェの新聞紙上に掲載されたカルナヴァル関係の記事を編集した資料集である。
- 注9) SILVA, Leonardo Dantas (2000) *Carnaval do Recife*, Recife : Prefeitura da Cidade do Recife ; Fundação de Cultura Cidade do Recife. ジャーナリストでもあった著者が1970年代以来新聞や雑誌に発表してきた数多くの論考を冊子にまとめたもので、レシーフェのカルナヴァルの包括的な理解に役立つ。

- 注10) OLIVEIRA, Valdemar de (1971) *Frevo, Capoeira e Passo*, Recife : Companhia Editora de Pernambuco. レシーフェのカルナヴァルに出現したフレーヴォを音楽 (Frevo), ダンス (Passo) およびその前身としての武術 (Capoeira) という観点から多角的に分析し、その全体像を浮かび上がらせた。
- 注11) 例えばSILVA, Leonardo Dantas (1982) *Ritmos e Danças : Frevo*, Recife : SEC / Rosenblit. には20種類の身体所作が写真入りで解説されている。因みに、この研究作業にもナシメント・ド・パッソが協力している。
- 注12) 19世紀の後半になっても、エントルードに関する新聞記事が散見される。一例として1861年2月9日付けのDP紙は「アフォガードス地区の住民の間に古のエントルードがよみがえりつつあり、水の入った器がその時代遅れの復活劇など望んでいない人々の頭上に投げ落とされた」と報じている。
- 注13) 19世紀前半のレシーフェではマラカトゥ (Maracatu) という言葉は広く黒人たちの集会を意味したが、やがてロザリオの聖母マリア教会 (Nossa Senhora do Rosário) の祝祭に登場する黒人王の行列を指してこの言葉が用いられるようになった。1850年代以降この集団は宗教的な祝祭以外にも街頭を練り歩くようになった。
- 注14) 政治や社会に対する批判 (crítica) を寓話 (alegoria) 的に表現した山車を引いて街頭を行進したところからこのような名称を付されたものと考えられる。クルーベス・ヂ・アレゴリーア・イ・クリチカ (Clubes de Alegoria e Crítica) と呼ばれることもある。
- 注15) クルーベス・アレゴリコスが騎馬や馬車で行進したのに対し、この種の団体は徒歩で行進したので「ペデストレ (徒歩による)」という形容詞を付されたものであろう。
- 注16) 1870年代のリオデジャネイロに出現したランショ (Rancho) と呼ばれる黒人下層民によるカルナヴァルの街頭行進のために創出された行進曲。ここに言う「テンボを速めたマルシャ」とは後述するマルシャ・ボルカのことであろう。
- 注17) 急速な2拍子で演奏されたボヘミア生まれの舞曲およびそれに合わせて踊られたダンス。ブラジルへは1845年に移入され、まず社交界で人気を博した。
- 注18) 「街頭に出没する不逞の輩」とは、カポエイラと呼ばれた荒くれ者、売春婦、寄港中の船乗り、船積み人足、家内女中、浮浪者などを指す。
- 注19) 本研究では「民衆」という語を、当時の都市労働者層や「街頭に出没する不逞の輩」を含め、カルナヴァルの街頭に徒歩で集うような人々全般を指して用いることにする。
- 注20) 最も早い時期に新聞紙上でフレーヴォという言葉を用いたのがオズヴァウド・アウメイダであったため、彼がこの言葉の発案者と見る向きもあるが、その真偽は確定されていない。とは言え、新聞を通じてこの言葉の普及に果たした彼の役割は概ね肯定的に解釈されてきた。
- 注21) 1890年に結成されたクルーベ・ペデストレで、今日なお活動を続けている。
- 注22) SILVA, Leonardo Dantas (1990) “O Frevo Pernambucano” *Folclore*, 213/214/215, Recife : Centro de Estudos Folclóricos do Instituto de Pesquisas Sociais da Fundação Joaquim Nabuco. より転載。
- 注23) ヨーロッパの軍隊行進曲を基にブラジルで誕生した軍楽。スイング感を加え、テンボを速めて演奏された。
- 注24) チニョラウンが例示するのは、ヨーロッパから移入されたワルツ、ボルカ、ショティッシュ、マズルカである。
- 注25) ブラジル出身の混血人ドミンゴス・カウダス・バルボーザ (Domingos Caldas Barbosa) の活躍により18世紀の第四四半期にリスボンの社交界で流行した歌曲。ナポレオン戦争に伴うポルトガル宮廷の避難を期にブラジルへもたらされるとその地の民衆的な音楽文化にも影響を及ぼした。
- 注26) 8分の6拍子と4分の2拍子で演奏されたフランス生まれの舞曲およびそれに合わせて踊られたダンス。ブラジルへは1820年代には移入されており、まず宮廷舞踊として人気を博した。
- 注27) 1870年代に出現したとされるブラジルのポピュラーダンスおよびその伴奏音楽。ハバネラのリズムとボルカのテンポにアフリカ由来のシンコペーションを融合したものであると考えられている。
- 注28) ベルナンブーコ・レクリエーション・センターが主催したその仮装舞踏会における演奏曲目の音楽種別内訳は以下の通り (括弧内の数字は演奏曲数)。クアドリーリャ (7), パ・ドゥ・カトル (3), ワルツ (3), ボルカ (2), ランセイロス (2) そして序曲 (1) である。
- 注29) ポルトガル語で「波」の意。集団的な前進と後退が寄せては返す波を連想させるところからこの名称が用いられたものであろう。
- 注30) 「フレーヴォ歌謡」の意。フレーヴォという音楽の下位類型の一つ。カルナヴァルの街頭行進におけるその役割とは踊り手の気分を高揚させることであり、これに合わせてパッソが演じられることはない。
- 注31) 今日フレーヴォ・ヂ・ルアやフレーヴォ・カンサウンとして演奏されることの多いこのマルシャは1909年に作曲さ

れたことがエヴァンドロ・ラベージョ (RABELLO, Evandro (1988) “Vassourinhas foi compositada em 1909” *Folclore*, 201, Recife : Centro de Estudos Folclóricos do Instituto de Pesquisas Sociais da Fundação Joaquim Nabuco) により確認されている。

注32) 「街頭のフレイヴォ」の意。フレイヴォという音楽の下位類型の一つで、テンポの速いことと歌詞を伴わないことがフレイヴォの他類型との最大の相違点である。

注33) 「フレイヴォを演奏しながら街頭を行進するカルナヴァル団体」の意。

注34) 1967年にカタリーナ・レアウが記したクルーベス・ヂ・フレイヴォの楽隊における理想的な楽器編成は以下の通り(括弧内の数字は人数)。アルトクラリネット (1), クラリネット (3), サクソフォン (3), コルネット (3), トロンボーン (8), ホルン (2), チューバ (3), 中太鼓 (2) そして大太鼓 (1) である。

注35) マリオ・セチ (Mário Sette) の著作である『路面電車とマラカトゥ (Maxambombas e Maracatus)』に掲載されたネストール・シウヴァ (Nestor Silva) の挿絵 (OLIVEIRA, Valdemar de (1971) *Frevo, Capoeira e Passo*, Recife : Companhia Editora de Pernambuco, p.83. より転載)。

注36) バラグアイ戦争 (1864-1869) 以前には嫌悪されていた軍役が、この戦争でのブラジルの勝利により、社会的な地位の向上や奴隷の身分からの解放のための方途として見直されたことを指す。

注37) オーストリア人のヨハン・モリツ・ルゲンダス (Johann Moritz Rugendas) が1820年代前半に描いたとされるカボエイラ術 (彼はこの絵に「ジョーガル・カボエイラすなわち戦闘の踊り」という題名を付けている)。ゲルハルト・クービックは、この絵の内容からその当時のカボエイラ術の伴奏が太鼓と手拍子で行われていたと推測する。一方ジョン・ローウェル・ルイスは、二人の闘技者の間合いから足蹴りによる攻撃が行われた可能性を指摘する (KUBIK, Gerhard (1979) *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brasil : A Study of African Cultural Extensions Overseas*, Lisboa : Centro de Estudos de Antropologia Cultural. より転載)。

注38) ポルトガル北部には棒を用いた格闘術 (jogo do pau) の伝統があり、20世紀初頭に至るまで定期市や聖地巡礼などの場で盛んに行われていた (この棒は牧童や農夫が日々の労働に持ち歩いたもので身の丈ほどの長さがある)。1930年代に入ると、警察による取り締まり、農村部から都市部への人口移動、銃器の普及などを理由にこの格闘術は衰退したと言われる。

注39) カボエイラ術の基本的な身体動作。その目的は相手の気をそらせてこちらの打撃動作に対し無防備な状態に誘い込むことにあると言う。パッソの身体所作にもジンガの動きを模したものの (Passo do capoeira) がある。

注40) カリスト (Kalisto) なる人物が描いたカボエイラの打撃動作の一つ “Escorão (突っ張り)” (OLIVEIRA, Valdemar de (1971) *Frevo, Capoeira e Passo*, Recife : Companhia Editora de Pernambuco, p.92. より転載)。

注41) 「パッソの踊り手」の意。

注42) その起源は植民地時代にまでさかのぼるとされる。砂糖農園や大牧場を舞台とした時の支配層に対する風刺劇が歌、楽器演奏そしてダンスを交えて演じられる。マリオ・ヂ・アンドラーヂは、劇中に登場する砂糖農園主や司祭などの手にする日傘がパッソに転用されたと考えたのである。

注43) オリヴェイラが示唆する残り二つの可能性とは、傘を手にはバランスを取るサーカスの綱渡り芸人を模倣したとするもの、そしてレシーフェの強烈な日差しを遮る日傘として用いられたとするものである。

注44) レオナルド・ダントス・シウヴァ (SILVA, Leonardo Dantas (1986) “Os Muitos Frevos de um Carnaval” Recife : *Diário de Pernambuco* (8 de Fevereiro)) は、1980年代に入ってから、傘の柄の先端を研ぎ澄ますパシスタの存在を指摘している。

注45) ナシメント・ド・パッソという通称にはパッソの名手への賞賛が込められている。その略歴を以下に記す。

1936年：アマゾナス州ベンジャミン・コンスタンに生まれる。

1949年：単身でレシーフェに到着し、パッソと出会う。

1958年：パッソの一大コンテストで優勝し、それを機に「ナシメント・ド・パッソ」を名乗る。

1973年：私費を投じてパッソの学校 (Escola de Frevo Recreativa Nascimento do Passo) を設立する。

1996年：レシーフェ市がパッソの公立学校 (Escola Municipal de Frevo) を設立し、副校長の職に就く。

注46) 1980年代中葉以降、公的機関が主催するイベント、ダンススクールや体操教室、公立および私立学校などにおいてもナシメント・ド・パッソは精力的な普及活動を展開した。

注47) グレーチ・ヂ・オリヴェイラによれば、ブラジルが軍政下にあった1970年代から80年代にかけては、マスメディアの主役たるテレビ放送を通じてアメリカ合衆国の大衆文化が大量に移入され、ブラジルの民衆文化を席卷した時代であった。それ故、そのような状況下で行われたナシメント・ド・パッソによる民衆文化の普及活動は、強大な外圧に

対する「文化的抵抗」と位置づけられるべきであると彼女は考える。

注48) グレーチ・ヂ・オリヴェイラが列挙した30種類の基本的な身体所作は以下の通り（後述する「40種類の基本的な身体所作」に含まれないものには下線を付した）：1) Lavanca 2) Ritmo 3) Swing de ombros 4) Onda do passo 5) Saci pererê 6) Ponta de pé e calcanhar 7) Trocadilho 8) Pontinha de pé 9) Pontilhando 10) Chutando de frente 11) Chutando de lado 12) Muganga 13) Abre o leque 14) Folha seca 15) Patinho (子鴨) 16) Cumprimentando (あいさつ) 17) Passa-passa em cima 18) Passa-passa em baixo 19) Base 20) Carrossel 21) Tesourão 22) Gaveta 23) Faz que vai mas não vai 24) Serrote 25) Banho de mar pra frente 26) Banho de mar pra trás 27) Guerreiro 28) Rojão 29) Abre alas 30) Pernadas この内13種類については断片的な写真が掲載されているが、個々の身体所作に関する説明はなされていない。

注49) 例えばしゃがんだ姿勢を基本とする身体所作には、上体のバランスを維持しつつ俊敏に動作を反復するための巧緻性、股関節の柔軟性、体幹部の筋力の強靱さなどが必要となろう。

注50) シンメトリーは一般に対称あるいは相称と呼ばれる美の形式であるが、ここで言う異時性のシンメトリーとは、左右の対称的な動作が相次いで行われた結果、それを見る者に二重印象が与えられてシンメトリーが成立することを意味する。

注51) 両脚の間に傘を通す動作をここでは「傘通し」と呼んでいるが、この動作には一方の手からもう一方の手への傘の持ち替えを伴う。

注52) パッソの身体所作には瞬発力を必要とするものが多く、パシスタもそのような身体所作を好んで自らの演技に組み込む傾向がある。そのため高密度の独演が持続されるのはせいぜい数十秒間に過ぎないことが多く、本研究では試行的に「演技開始から30秒間」を検討の対象とした。

注53) この例に見られるごとく、傘通しの動作を伴う身体所作は単発的に行われるよりも連続して行われる場合の多いことが表4から読み取れよう。

注54) 30秒間の独演で確認された身体所作の種類数(X)とその時間内に出現した延べ身体所作数(Y)をパシスタごとに列挙すると次のようになる：演者A ($X=8/Y=19$)、演者B ($X=11/Y=13$)、演者C ($X=13/Y=15$)、演者D ($X=11/Y=12$)そして演者E ($X=13/Y=15$)。本文の記述は、演者B以下の4名については $Y-X$ の値が2以下に収まっていることを意味する。しかしながら演者Aの場合にはその値が11と格段に大きく、このことは独演において身体所作の種類の重複が繰り返し見られることを示している。そのため本研究において「パシスタにはその演技中に身体所作の種類の重複を避けようとする傾向が認められる」とする結論の提起は留保した。

注55) 例えば演者Bの場合、その演技の前半部は主としてしゃがんだ姿勢で行う身体所作で、また後半部は立った姿勢で行う身体所作のみで構成されていることがわかる。

注56) フレーヴォの歴史的変遷を検証するにあたっては、レシーフェのカルナヴァルに関する広範な資料の収集が欠かせない。なかんずくパッソというダンスについては、その重要な継承母体であると考えられるクルーベス・ヂ・フレーヴォの検討が有効であろう。その根拠として一例を挙げれば、1940年代の末に単身でレシーフェへとたどり着いたナシメント少年（後のナシメント・ド・パッソ）がパッソを踊り始めた切っ掛けは、日常的に街頭を行進していたヴァソウリーニャスの本部裏手にある下宿屋にたまたま住み込んだことであった（2003年8月の聞き取りより）のであり、クルーベス・ヂ・フレーヴォがパッソというダンスの継承に果たした役割の一端がここに垣間見える。

注57) 彼が指摘する弱体化の直接的な原因は、クルーベの維持に関わる諸費用の高騰とカルナヴァルの街頭におけるエスコラ・ヂ・サンバの台頭である。

注58) オリヴェイラ (OLIVEIRA (1971) p.46.) によれば、フレーヴォとはレシーフェ中心部の幅の狭い通りにおいてこそ生起する現象である。通りの両側の高い石造りの建造物に金管楽器と打楽器の演奏が反響することが重要で、大通りではこの効果が得られないという。また群衆の押し合いへし合い（正にそれ自体がフレーヴォなのだが）も大通りという広い空間では発生しにくいという。更に彼は現代都市の画一的な道路舗装がパッソに及ぼす問題点を指摘する (OLIVEIRA (1971) p.123.)。彼によれば、通りの石畳の不規則こそがパシスタを独創的な身体所作へと誘うのである。

引用および参考文献

- 1) 国際連合統計局（編）（2006）『国際連合世界人口年鑑2002』東京：原書房 p.244.
- 2) フレイレ、ジルベルト（鈴木 茂訳）（2005）『大邸宅と奴隷小屋－ブラジルにおける家父長制家族の形成』（全2巻）東京：日本経済評論社

- 3) 荒井芳廣 (1992) 「レシーフェのカルナヴァルと黒人フォークロアの形成」, 中牧弘允 (編) (1992) 『陶醉する文化－中南米の宗教と社会』東京: 平凡社 p.88.
- 4) REAL, Katarina (1990) *O Folclore no Carnaval do Recife* (2a ed.) Recife : Editora Massangana da Fundação Joaquim Nabuco
- 5) CASCUDO, Luís da Câmara (1993) *Dicionário do Folclore Brasileiro* (7a ed.) Belo Horizonte-Rio de Janeiro : Editora Itatiaia Limitada, p.346.
- 6) SILVA, Leonardo Dantas (2000) *Carnaval do Recife*, Recife : Prefeitura da Cidade do Recife ; Fundação de Cultura Cidade do Recife, p.13.
- 7) LIMA, Cláudia (1998) *História do Carnaval*, Recife : Inojosa Editores, p.8.
- 8) MORAIS, Eneida da Costa (1958) *História do Carnaval Carioca*, Rio de Janeiro : Editora Civilização Brasileira, p.29. (SILVA (2000) *op.cit.* p.21. より)
- 9) SILVA (2000) *op.cit.* p.21.
- 10) SILVA (2000) *ibid.* p.41.
- 11) ARAÚJO, Rita de Cássia (1996) *Festas : Máscaras do Tempo. Entrudo, Mascarada e Frevo no Carnaval do Recife*, Recife : Fundação de Cultura da Cidade do Recife, sem página. (SILVA (2000) *op.cit.*, p.42. より)
- 12) SILVA, Leonardo Dantas (1991) “Elementos para a História Social do Carnaval do Recife” In SOUTO MAIOR, Mário e Leonardo Dantas SILVA (eds.) (1991) *Antologia do Carnaval do Recife*, Recife : Editora Massangana, p.xxxii.
- 13) SILVA (2000) *op.cit.*, p.75.
- 14) SILVA (1991) *op.cit.* In SOUTO MAIOR e SILVA (eds.) (1991) *op.cit.*, p.xxxiv.
- 15) SILVA (2000) *op.cit.*, p.81.
- 16) REAL (1990) *op.cit.*, pp.8-10.
- 17) SILVA (2000) *op.cit.*, pp.79-80.
- 18) RABELLO, Evandro (1977) “Vassourinhas” *Folclore*, 28, Recife : Centro de Estudos Folclóricos do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais
- 19) MELO, Apolônio Gonçalves de (1966) *Recordação dos Carnavais de 1904 a 1965*, Recife : sem editora. In SOUTO MAIOR e SILVA (eds.) (1991) *op.cit.*, p.18.
- 20) SILVA (2000) *op.cit.*, p.81.
- 21) SILVA (2000) *ibid.*, p.83.
- 22) ARAÚJO (1996) *op.cit.*, p.302. (RABELLO, Evandro (ed.) (2004) *Memórias da Folia : O Carnaval do Recife pelos Olhos da Imprensa 1822-1925*, Recife : Funcultura, p.29. より)
- 23) VICTOR, Lucas (2004) “Carnavais de História : Entrudeiros, Mascarados, Capoeiras e Passistas nas Falias de Momo do Recife” In RABELLO (ed.) (2004) *op.cit.*, p.29.
- 24) SILVA (2000) *op.cit.*, p.84.
- 25) SILVA (2000) *ibid.*, p.84.
- 26) SILVA (2000) *ibid.*, p.87.
- 27) RABELLO, Evandro (1990) “Osvaldo Almeida : O mulato boêmio que não criou a palavra frevo” Recife : *Diário de Pernambuco* (11 de Fevereiro)
- 28) COSTA, F. A. Pereira da (1976) *Vocabulário Pernambucano* (2a ed.) Recife : Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco, p.368.
- 29) SILVA, Leonardo Dantas (1990) “O Frevo Pernambucano” *Folclore*, 213/214/215, Recife : Centro de Estudos Folclóricos do Instituto de Pesquisas Sociais da Fundação Joaquim Nabuco. In SOUTO MAIOR e SILVA (eds.) (1991) *op.cit.*, p.207.
- 30) MELO, Mário (1938) “Origem e Significado do Frevo” *Anuário do Carnaval Pernambucano*, Recife : Federação Carnavalesca Pernambucana. In SOUTO MAIOR e SILVA (eds.) (1991) *op.cit.*, p.257.
- 31) MELO (1938) *ibid.* In SOUTO MAIOR e SILVA (eds.) (1991) *op.cit.*, p.257.
- 32) SILVA (2000) *op.cit.*, p.105.
- 33) SILVA (2000) *ibid.*, p.103.
- 34) TINHORÃO, José Ramos (1998) *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo : Editora 34, p.182.

- 35) OLIVEIRA, Valdemar de (1971) *Frevo, Capoeira e Passo*, Recife : Companhia Editora de Pernambuco, p.27.
- 36) MELO (1938) *op.cit.* In SOUTO MAIOR e SILVA (eds.) (1991) *op.cit.*, p.256.
- 37) VIANA, Paulo (1974) *Carnaval de Pernambuco : Suas Riquezas Folclóricas e Ritmos Característicos*, Recife : sem editora. In SOUTO MAIOR e SILVA (eds.) (1991) *op.cit.*, p.308.
- 38) OLIVEIRA (1971) *op.cit.*, p.36.
- 39) OLIVEIRA (1971) *ibid.*, p.35.
- 40) VIANA (1974) *op.cit.* In SOUTO MAIOR e SILVA (eds.) (1991) *op.cit.*, p.310.
- 41) CÁRDENAS, Carmela de (1981) *O Uso do Folclore na Educação : O Frevo na Didática Pré-Escolar*, Recife : Editora Massangana, p.55.
- 42) OLIVEIRA (1971) *op.cit.*, p.27.
- 43) RABELLO (1977) *op.cit.*
- 44) REAL (1990) *op.cit.*, p.16.
- 45) OLIVEIRA, Valdemar de (1976) “Frevo” *Folclore*, 24, Recife : Centro de Estudos Folclóricos do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais
- 46) OLIVEIRA (1971) *op.cit.*, p.99.
- 47) OLIVEIRA (1971) *ibid.*, p.62.
- 48) OLIVEIRA (1971) *ibid.*, p.65.
- 49) COSTA, Pereira da (1908) *Folk-Lore Pernambucano*, Rio de Janeiro : Imprensa Oficial, sem página. (SILVA (2000) *op.cit.*, p.97. よ り)
- 50) VIANA (1974) *op.cit.* In SOUTO MAIOR e SILVA (eds.) (1991) *op.cit.*, p.310.
- 51) SOARES, Carlos Libano (2002) “Festa e Violência : Os Capoeiras e as Festas Populares na Corte do Rio de Janeiro 1809-1890” In CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.) (2002) *Carnaval e Outras Festas : Ensaio de História Social da Cultura*, Campinas : Editora da Unicamp, Cecult, p.294. (RABELLO (ed.) (2004) *op.cit.*, p.30. よ り)
- 52) REGO, Waldeloir (1968) *Capoeira Angola*, Salvador : Editora Itapuã, sem página (OLIVEIRA (1971) *op.cit.*, p.68. よ り)
- 53) CASCUDO, Luís da Câmara (1980) *Folclore do Brasil* (2a ed.) Natal : Fundação José Augusto, p.184.
- 54) LEWIS, John Lowell (1992) *Ring of Liberation : Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*, Chicago : The University of Chicago Press, p.26.
- 55) CASCUDO (1980) *op.cit.*, p.185.
- 56) KUBIK, Gerhard (1979) *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil : A Study of African Cultural Extensions Overseas*, Lisboa : Centro de Estudos de Antropologia Cultural, p.27.
- 57) KUBIK (1979) *ibid.*, p.28.
- 58) KUBIK (1979) *ibid.*, p.28.
- 59) VIEIRA, Frei Domingos (1873) *Dicionário*, Porto : sem editora, sem página (CASCUDO (1980) *op.cit.*, p.187. よ り)
- 60) LEWIS (1992) *op.cit.*, p.41.
- 61) CASCUDO (1980) *op.cit.*, p.186.
- 62) LEWIS (1992) *op.cit.*, p.47.
- 63) REAL (1990) *op.cit.*, p.13.
- 64) OLIVEIRA (1971) *op.cit.*, pp.84-85.
- 65) OLIVEIRA (1971) *ibid.*, p.86.
- 66) VICTOR, Lucas (2004) *op.cit.* In RABELLO (ed.) (2004) *op.cit.*, p.31.
- 67) OLIVEIRA (1971) *op.cit.*, p.88.
- 68) SETTE, Mário (1981) *Maxambombas e Maracatus* (4a ed.) Recife : Fundação de Cultura Cidade do Recife, p.86.
- 69) SILVA (2000) *op.cit.*, p.213.
- 70) OLIVEIRA (1971) *op.cit.*, p.102.
- 71) OLIVEIRA, Valdemar de (1948) “Conversa com Mário de Andrade” *Contraponto*, 7, Recife : sem editora (OLIVEIRA (1971) *op.cit.*, p.113. よ り)
- 72) OLIVEIRA (1971) *op.cit.*, pp.113-118.
- 73) OLIVEIRA (1971) *ibid.*, p.118.

- 74) OLIVEIRA (1971) *ibid.*, p.116.
- 75) OLIVEIRA, Maria Goretti de (1993) *Danças Populares como Espetáculo Público no Recife de 1970 a 1988*, Recife : O Autor, p.75.
- 76) OLIVEIRA (1993) *ibid.*, p.75.
- 77) OLIVEIRA (1993) *ibid.*, pp.86-87.
- 78) OLIVEIRA (1993) *ibid.*, p.86.
- 79) OLIVEIRA (1976) *op.cit.*