

## **Isto é Bagunço: Um olhar sobre a performance nas territorialidades sônico-musicais no centro do Rio de Janeiro<sup>1</sup>**

Aline Possas MACEDO E SILVA<sup>2</sup>

Cíntia Sanmartin FERNANDES<sup>3</sup>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### **Resumo**

Em meio às obras para preparar o Rio de Janeiro para os megaeventos, os cariocas buscam meios alternativos para se reapropriarem da cidade, escapando à lógica imposta pelo planejamento urbano. Em manifestações espontâneas, sem apoio governamental, grupos de rua estabelecem “territorialidades sônico-musicais”, proporcionando espaços de sociabilidade e encontro. A performatividade desses concertos exerce um papel fundamental na criação dessas territorialidades, possibilitando que os palcos criados nas ruas movimentadas do centro da cidade levem os passantes a ter uma nova experiência de *estar* na urbe.

**Palavras-chave:** cidades; performance; territorialidades; comunicação; música.

### **Texto do Trabalho**

“Ora, o corpo tem alguma coisa de indomável; de inapreensível”  
Paul Zumthor

### **Introdução**

A epígrafe que abre este artigo foi escolhida por dar, de cara, uma pista sobre a dificuldade a qual nos propomos: escrever um texto sobre uma experiência vivida e tentar registrar por formas racionais aquilo que é da ordem do sensível. Este trabalho é um dos desdobramentos da pesquisa **Comunicação e Cultura Urbana: a reinvenção da sociabilidade e da cidadania nas galerias (de passagem) e ruas-galerias da cidade do Rio de Janeiro**, que atuou tanto em uma frente teórica, com levantamento e discussão de bibliografia, como prática, coletando materiais veiculados pela mídia tradicional e redes sociais, além realizar entrevistas semiestruturadas e aplicar a metodologia de observação participante à pesquisa feita em campo.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Interfaces Comunicacionais, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Jornalismo da FCS-UERJ, email: [alinepms@gmail.com](mailto:alinepms@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação Social - UERJ, email: [cintia@lagoadaconceicao.com](mailto:cintia@lagoadaconceicao.com)

O resultado mais visível do trabalho realizado é o site Cartografia Musical de Rua do Centro do Rio de Janeiro<sup>4</sup>, que mostra um retrato das manifestações musicais ocorridas durante o ano de 2014. Como critério de seleção para a investigação, optou-se pela restrição geográfica à área dos bairros centrais da cidade do Rio de Janeiro, e estabeleceu-se que seriam investigados apenas grupos que realizassem concertos ao ar livre e com determinada frequência, ou até mesmo regularidade (por exemplo, todas as segundas à noite em um determinado espaço geográfico). Portanto, o objeto de estudo não incluiu os tradicionais “artistas de rua” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014).

Os 20 grupos musicais que se encaixaram dentro dos critérios adotados foram categorizados de acordo com uma concepção ampla dos gêneros musicais observados. No site, além de poder navegar pelo que denominamos “circuitos” – uma organização semanal das apresentações –, o usuário tem acesso a fotos e informações sobre as espacialidades frequentadas pelos grupos, e a vídeos com trechos de concertos e entrevistas com músicos e frequentadores dos diversos espaços, além de outros atores relevantes para o fenômeno da música nas ruas do Rio de Janeiro.

Este artigo se debruçará sobre um aspecto observado durante o processo de pesquisa – a performance dos artistas e, mais especificamente, do grupo Bagunço, buscando analisar os aspectos que singularizam a experiência de assistir a um de seus concertos.

Autoclassificada como uma banda dos estilos “bagunço / groove / energia / jazz de rua”<sup>5</sup>, o Bagunço<sup>6</sup> foi criado em maio de 2013 e costuma se apresentar por diversas espacialidades do Rio de Janeiro. Durante a pesquisa, foi registrado o concerto realizado em 22 de julho de 2014, na rua Sete de Setembro (onde o grupo costuma se apresentar com frequência, quando no centro da cidade), mas eles também têm presença forte em locais como Tijuca, Largo do Machado e Lagoa.

### **Rio de desencontros e encontros**

O Rio de Janeiro tem sido objeto de intensos debates devido às transformações profundas pelas quais vem passando. Ao ser escolhido como sede de diversos megaeventos de proporções mundiais, como a final da Copa de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016,

---

<sup>4</sup> <http://www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com/>

<sup>5</sup> Dado colhido na página do Facebook da banda: <https://www.facebook.com/Bagunco?fref=ts>. Último acesso em 09/07/2015.

<sup>6</sup> Utilizamos aqui o gênero masculino seguindo o padrão encontrado na página do grupo.

criou-se o pretexto para a realização de diversas reformas urbanísticas. Independentemente de proporcionarem (ou não) benefícios para a população, essas ações são mais um fruto da oportunidade que se colocou do que respostas a antigas prioridades de atendimento a anseios e demandas da população local.

Fortuna (2014) argumenta que os megaeventos são usados como discursos oficiais para se construir uma imagem positiva de uma cidade e, com isso, atrair investimentos. Nesse sentido, as cidades passam a se apresentar com o comportamento de empresas, sujeitando a gestão urbana à lógica das estratégias de marketing e *branding* desenvolvidas para se criar um determinado imaginário. Com isso, frequentemente desenham-se situações nas quais as decisões que afetarão os moradores são tomadas sem que estes tenham voz no processo.

Aliando os holofotes proporcionados pelos megaeventos recentes ao fato de o Rio de Janeiro se apresentar já há tempos como uma cidade-espetáculo<sup>7</sup> (CANCLINI, 2008), os processos de transformação urbana alcançaram proporções massivas. Em um curto período de tempo, os cariocas viram um grande número de demolições, fechamento de ruas, mudanças no trânsito, remoções e obras de revitalização. Cabe aqui lembrar a observação de Jacques (2005), que afirma que “quanto mais espetacular forem as intervenções urbanísticas nos processos de revitalização urbana, menor será a participação da população nesses processos e vice-versa”.

Dentro deste contexto, a autora identifica as manifestações populares como uma forma de resistência a essas decisões tomadas unilateralmente. Ou seja, as ações espontâneas tomam a forma de uma reapropriação dos espaços (físicos ou simbólicos) dos quais aquela população havia sido “expulsa”, e podem se dar em diferentes esferas: desde intervenções de caráter permanente e material, como a construção de casas nas favelas, até a “participação, a experiência efetiva e a vivência dos espaços urbanos” (JACQUES, 2005, p. 19). Ou seja, é através de uma *experiência sensorial*, de uma vivência de ordem corporal que inclua a interação com o espaço e com o outro que podemos resgatar um senso de pertencimento no meio urbano.

Simmel (1979) foi um pioneiro ao lançar o olhar sobre as metrópoles que então se configuravam, identificando um paradoxo entre liberdade e isolamento inéditos na história

---

<sup>7</sup> Cidades-espetáculo são aquelas que se apresentam como cidades globais por quatro motivos: “o intenso papel das empresas transnacionais, a mescla de culturas, a concentração de elites da arte e da ciência, e o elevado número de turistas” (CANCLINI, 2008, p. 22-23).

humana. Ao mesmo tempo em que o grande número de habitantes proporciona ao indivíduo um anonimato, fugindo da “supervisão do cidadão pelo cidadão”, “a pessoa em nenhum lugar se sente tão solitária e perdida quanto na multidão metropolitana” (SIMMEL, 1979, p. 22-23). Contemporaneamente, entretanto, diversos estudos se voltaram para o outro lado dessa questão, ou seja, para os fenômenos de sociabilidade e de encontro que ocorrem nos meios urbanos.

Ao adotar o método da deriva (JACQUES, 2005), os pesquisadores do grupo se propuseram a experienciar a cidade do Rio de Janeiro, identificando a partir da própria vivência os processos de *territorializações*<sup>8</sup>, ou seja, novas apropriações e usos de um espaço proporcionados pelas manifestações de música de rua encontradas. Na verdade, estamos falando aqui de *territorialidades*, múltiplas territorializações que se sucedem no intervalo de dias, meses, ou mesmo de horas<sup>9</sup>. Assim, um espaço como a movimentadíssima rua Sete de Setembro pode se reconfigurar instantânea e temporariamente em palco para um concerto.

Em meio à velocidade rápida, ao agito, e ao excesso de estímulos provocados pelo centro da metrópole, buscamos, na pesquisa de campo, identificar os “tempos lentos”, espaços do encontro e da fruição (FERNANDES, 2012). Territorialidades que afetam os transeuntes e lhes propõem uma nova forma de relação com o espaço urbano e com o próprio corpo, convidando a um rompimento com a lógica do “corpo passivo” (SENNET, 1997)<sup>10</sup>.

Neste despertar do corpo e da emergência de um senso de presentificação, encontramos também a possibilidade de (re)descobrir o outro, de romper as barreiras para construir formas de estar junto. Contemporaneamente, em uma época de identidades fluidas e múltiplas, a estética se apresenta como um forte elemento propulsor da sociabilidade, em um fenômeno que Maffesoli denominou “ética da estética” (2009). Ou seja, falamos de um *ethos* que se organiza em torno de simbologias reconhecidas e apreciadas por diversas pessoas, que formam então um grupo social. A forte “cultura de rua”<sup>11</sup> carioca aliada à experiência sensorial coletiva proporcionada pela música potencializa essas éticas estéticas,

---

<sup>8</sup> [os fragmentos da cidade] “não são construídos, mas estão em uma constante reconfiguração” (MAIA & BIANCHI, 2012, p. 134-5),

<sup>9</sup> Ao contrário dos *territórios*, que se configuram por meio de relações de poder, as territorialidades são espaços negociados, fundamentados em processos de interação entre os atores.

<sup>10</sup> O autor coloca que o contexto imposto pela contemporaneidade (velocidade, fragmentação dos espaços, exposição a cenas de violência propagadas pela mídia, etc.) anestesia a “consciência do corpo” (1997, p.17), colocando-nos em uma posição de passividade.

<sup>11</sup> Tema desenvolvido no artigo de Herschmann e Fernandes (2012).

dando vazão a diversas “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014, 2011).

Em *Performance, recepção, leitura*, Paul Zumthor afirma que “a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço” (2007, p. 39), explicitando a relação que há entre a presença física do *performer* e a transformação de uma dada espacialidade em um lugar de experiência poética. Para demonstrar como as referidas territorialidades sônico-musicais podem ser potencializadas por elementos performáticos que acompanham a sonoridade criada, passaremos à análise de caso proposta por este artigo.

### **Isto é Bagunço: banda de rua do Rio de Janeiro**

Em meio à diversidade musical encontrada pelas ruas do Rio de Janeiro, o grupo Bagunço se destacou por apresentar estratégias comunicacionais diferenciadas que chamaram nossa atenção, suscitando questionamentos que iremos explorar a seguir.

Formada por três brasileiros e três franceses, a banda nasceu do desejo do trombonista Clément Mombereau de criar uma fanfarra, uma formação musical composta por instrumentos de percussão e sopro e que, tradicionalmente, se desloca pelo espaço durante a performance. Entretanto, depois de passar mais de um ano procurando por músicos com interesse semelhante, acabou desistindo e se unindo aos outros integrantes do Bagunço.

Além de Clément, a formação completa da banda inclui Michel Moreaux (sax alto), Matthias Mafort (sax soprano), David Gonçalves (guitarra), Daniel Pimenta (baixo) e Filipe Oliveira (bateria). Como são muitos músicos, o grupo se permite atuar em diversas formações, dependendo da disponibilidade de cada um. Com isso, podem realizar um grande número de concertos.

Conforme o depoimento de David Gonçalves, concedido aos pesquisadores em 22 de julho de 2014, a banda sempre teve o intuito de se apresentar nas ruas. Ou seja, apesar de não ter se concretizado como uma fanfarra *per se*, o Bagunço manteve elementos daquela ideia original de seu fundador. Mas essa similitude vai além da relação com o ar livre.

No capítulo *Nomadismo e inovação das fanfarras na cidade do Rio*, Herschmann e Fernandes (2014) se dedicam a estudar o fenômeno do neofanfarrismo carioca, mostrando que há uma forte relação entre as bandas e o carnaval. Todas as fanfarras identificadas nasceram de blocos ou a partir do encontro em blocos carnavalescos, congregando jovens

que comungam de uma mesma “anarquia” com relação ao conceito tradicional de fanfarra: em vez das antigas bandas marciais que tocam uniformizadas enquanto marcham nos desfiles militares ou de cidades do interior, o movimento é fortemente urbanizado, com um repertório normalmente calcado na releitura de grandes sucessos, e um *ethos* festivo, em que elementos circenses aparecem com frequência.

Esteticamente, o Bagunço se aproxima muito das neofanfarras, tanto em termos visuais quanto em termos do élan construído:



Figura 1: À esquerda, o nariz de palhaço no músico do Bagunço. À direita, a perna-de-pau em uma apresentação da Orquestra Voadora, 2014.

Fonte: Acervo da Pesquisa.

Pela imagem, podemos perceber os elementos circenses e que remetem a uma informalidade festiva em ambas as fotografias. Porém, enquanto o neofanfarrismo possui um caráter ativista, de movimento propriamente, com uma lógica de concertos-eventos e grande número de seguidores em todas as apresentações, o Bagunço exerce suas atividades de forma bastante diferente. Eles procuram fazer um grande número de apresentações (pelo menos uma por semana, mas, idealmente, duas ou três, segundo o depoimento de David), nas quais vendem seus CDs e passam o tradicional “chapéu”, para que as pessoas contribuam financeiramente. As atividades são divulgadas pelo Facebook com pouca



antecedência<sup>12</sup>, o que mostra que o intuito dessas postagens não é realmente o de fazer com que as pessoas se desloquem para assistir ao concerto, e sim, uma forma de manter a comunicação com o público e mostrar que a banda se mantém ativa.

De maneira diversa de outras manifestações registradas em campo, que têm horário e local certo para acontecerem (como, por exemplo, as rodas de samba que ocupam a Pedra do Sal todas as segundas e sextas à noite), o Bagunço realiza o que, nesta pesquisa, se convencionou chamar de “ataques”: concertos espalhados por diferentes áreas da cidade, em dias e horários variados. Essa lógica temporal implica em uma relação diferente com a audiência, formada não por fãs ou por pessoas que estejam predispostas a pararem para ouvir música, mas por passantes que devem ser “fiscados” no momento da apresentação.

Seja de forma consciente e planejada ou não, a performance dos músicos do Bagunço faz com que eles ganhem destaque em meio à ecologia urbana. Mais do que simplesmente se fazer notar por meio da música, criando as territorialidades sônicas mencionadas acima, a corporeidade dos integrantes da banda tem um papel fundamental no processo de territorialização que se dá durante suas apresentações.

Enquanto nos concertos com dia e hora certos percebemos uma configuração espacial mais típica de um show, com a banda ocupando o espaço que se convencionou como palco e a plateia um pouco afastada, ora prestando atenção nos músicos ora interagindo apenas com a sonoridade, o Bagunço propõe um tipo diferente de relação com a audiência. O lugar mais passivo em que a plateia normalmente se coloca, de *espectador*, é subvertido por meio da interação proposta pelos músicos. Eles buscam formas de “conversar” com a plateia, atentos às reações, em uma atitude que presentifica ainda mais o momento.

Podemos notar nas palavras de David Gonçalves como a banda efetivamente possui uma predisposição a estabelecer relações de troca: “(...) os lugares, a gente gosta de variar, e também experimentar novos públicos. É um trabalho muito espontâneo, que você nunca sabe o que vai acontecer e o que esperar das pessoas”<sup>13</sup>.

No mesmo depoimento, o guitarrista ainda explica como o grupo procura diferenciar sua performance daquela que realizada por artistas que eles identificam como o “músico pedinte”: “Tem um perfil de músico: tem o cara que realmente se transveste de pedinte. Ele

---

<sup>12</sup> Encontramos diversos exemplos de postagens que anunciam apresentações que acontecerão no mesmo dia, o que não possibilita que os fãs se programem para participar do evento.

<sup>13</sup> Entrevista concedida aos pesquisadores do projeto em 22 de julho de 2014.

senta, e faz uma cara triste, nem olha para as pessoas, olha pro chão (...) A gente não. A gente quer promover alegria, a gente não está pedindo esmola”.

A intenção que perpassa os dois trechos reproduzidos acima pôde de fato ser observada durante o concerto registrado pela pesquisa. Em diversas ocasiões, membros da banda se dirigiram diretamente a pessoas da plateia, tanto para “passar o chapéu” quanto para engajar a audiência e persuadir os passantes a pararem por um instante para conhecerem o trabalho dos artistas. Em um momento que merece destaque, os músicos diminuíram o volume de seus instrumentos, acompanhando essa redução com o movimento de agachamento, como uma forma de convidar de maneira não-verbal o público a se aproximar.



Figura 2: O grupo Bagunço senta no chão e convida a audiência a um momento de maior intimidade. Rua Sete de Setembro, 22 de julho de 2014.

Fonte: Acervo da Pesquisa.

A preocupação da banda em se comunicar com o público pode ser notada também na forma com que os músicos interagem com o espaço em que se apresentam. Em dado momento do concerto, por exemplo, o baterista Filipe Oliveira deixou seu instrumento para continuar marcando o ritmo da música batendo suas baquetas contra o solo, postes de luz ou o que mais estivesse à sua frente, enquanto caminhava próximo ao público. A cena descrita



foi acompanhada por interjeições do baixista Daniel Pimenta, que dizia coisas como “Tá maluco!”, reforçando o inusitado do que se passava. Para completar, Filipe ainda chegou a parar de marcar o ritmo e fingir que falava em um orelhão próximo ao “palco”.

A informalidade e o tom de brincadeira transmitidos durante a apresentação aparecem mesmo na descrição do grupo em sua página do Facebook: “Banda de rua, palco, banheiro... Qualquer lugar!”. O repertório é formado principalmente por composições próprias e algumas releituras, sendo inteiramente instrumental. Talvez justamente a falta de um cantor – o elemento verbal da música, que permite uma comunicação com a audiência por via da razão – faça com que todos os músicos do Bagunço se mostrem tão empenhados em conquistar a plateia por meio de sua performance. As palavras proferidas durante o concerto são convites à interação (como, por exemplo, para que as pessoas batam palmas), interjeições como as mencionadas, que acontecem durante os “solos” de algum dos músicos, e palavras que apresentam a banda e explicam o seu propósito, ou seja, que pedem a contribuição com o “chapéu” ou anunciam a venda do EP do grupo. Entre as canções, é comum haver um momento de reforço da “marca”, apresentando o nome da banda àqueles que ainda não a conheciam e reiterando seu nome: “Isso é Bagunço – banda de Rua do Rio de Janeiro”.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o famoso aforismo de McLuhan que intitula o ensaio “*O meio é a mensagem*” (1964), o conceito de meio de comunicação foi profundamente afetado, deixando de se referir apenas a veículos ou suportes (como jornais, revistas, ou mesmo cartazes e celulares) para dar lugar a uma concepção muito mais ampla daquilo que seriam os *media*. Para o canadense, “é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas”, ou seja, podemos considerar como mídia aquilo que “modela e reorganiza os padrões de associação humana e comunitária” (MCLUHAN, 1964, p. 22).

Quando um transeunte se depara com uma manifestação musical nas ruas do centro da cidade, há um momento em que seus padrões precisam ser reorganizados, pois aquele espaço normalmente de passagem subitamente é revestido por um novo significado. Nesse sentido, podemos afirmar que os grupos de rua se configuram como *media*, interferindo na gramática dos cariocas, ao lhes propor uma nova maneira de sentir e estar no Rio de Janeiro.

Ao analisar o papel exercido pelos jograis, menestrelis e todo aqueles que portavam “a voz poética” na Idade Média, Paul Zumthor (1993), ainda que sem dizê-lo explicitamente, mostra que aqueles a quem ele denominou “intérpretes” eram na verdade *media* medievais: com suas histórias e canções, eles perpetuavam a memória dos povos e, assim, atuavam para que se construíssem sentidos de identidades comunais.

A pesquisa de Zumthor se lançou sobre o inapreensível, sobre aquilo que nunca poderá ser totalmente capturado por palavras: a poesia. Referindo-se ao texto poético literário, o autor afirma que, para poder receber tal classificação, o prazer do receptor é um “critério absoluto” (2007, p. 35). Tomando aqui a liberdade de ampliar o sentido de texto para tudo aquilo que é emitido com um propósito comunicacional – e que obtém sucesso na empreitada – podemos pensar a poesia como um ato de comunicação prazeroso. Assim, nas ruas do Rio de Janeiro, o que encontramos, na verdade, são versões atualizadas dos intérpretes medievais, irrigando poesia no cotidiano das cidades.

Quando uma performance musical consegue fazer com que o passante interrompa seu caminho para dar sua atenção a algo inusitado, é também um momento em que se rompem os tempos velozes e o isolamento típico das metrópoles (SIMMEL, 1979). Através da vivência das territorialidades sônico-musicais, o carioca tem a oportunidade de se reconhecer na cidade.

## Referências

- CANCLINI, Néstor G. Imaginários culturais da cidade: conhecimento / espetáculo / desconhecimento. In: COELHO, Teixeira. *A Cultura pela Cidade*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.
- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- FERNANDES, Cíntia S. Territorialidades Cariocas: cultura de rua, sociabilidade e música nas “ruas galerias” do Rio de Janeiro. In: FERNANDES, C. S.; MAIA, J.; HERSCHMANN, M. (orgs.). *Comunicação e Territorialidades: Rio de Janeiro em cena*. Guararema: Anadarco, 2012.
- FOOTE-WHYTE, William. Treinando a observação participante. In: GUIMARÃES, Alba Z. (org.). *Desvendando as máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- FORTUNA, Vania O. Cidade-empresa e megaeventos, uma construção discursiva sobre as cidades. In: LOGOS: *DOSSIÊ Megaeventos e espaço urbano*, ed. 40, n. 24, v. 1, 1º semestre de 2014.
- HERSCHMAN, Micael e FERNANDES, Cíntia S. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014.
- \_\_\_\_\_. Nova Orleans não é aqui?. In: *E-Compós*. Brasília: Compós, vol. 15, n. 2, 2012.

- \_\_\_\_\_. Territorialidades sônicas e re-significação de espaços do Rio de Janeiro. In: LOGOS 35 *Mediações sonoras*, vol.18, n. 02, 2º semestre de 2011.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Errâncias urbanas: A arte de andar pela cidade*. In: *REVISTA ARQTEXTO* 7. Porto Alegre: UFRGS, 2005.
- MAIA, J; BIANCHI, E. Réveillon de Copacabana: territorialidades temporárias. In: FERNANDES, C. S.; MAIA, J.; HERSCHMANN, M. (orgs). *Comunicações e Territorialidades: Rio de Janeiro em cena*. Guararema, SP: Anadarco, 2012.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Ed.Cultrix, 1964.
- MAFFESOLI, M. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulinas, 2009.
- SENNET, R. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. (org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZUMTHOR, P. *A letra e voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.