

CHASING THE SUN¹: OASIS, BRITPOP, POLÍTICA E A UNIÃO DO REINO PELA MÚSICA

Luiz Alberto Moura²

RESUMO

O presente artigo propõe lançar um olhar sobre a trajetória da banda inglesa *Oasis* no período entre 1993 e 1997 e as suas implicações para a música e a cultura britânica. Lançaremos mão da biografia musical para contextualizar o grupo dentro do momento sociopolítico, econômico e cultural da época, assim como, sob o prisma do território enquanto palco de formações culturais, destacaremos a cidade de Manchester como fundamental na composição do som, da atitude e da imagem da banda. O intervalo investigado é marcado, na música nacional, como um momento de reafirmação de identidade e de pertencimento ao Reino Unido, o que acabou por constituir o movimento conhecido como Britpop. A rejeição ao grunge de Seattle, EUA - até então dominante no início dos anos 1990 - é primordial para entender a ignição do Britpop e a leva de bandas da época. A partir de 1997, o Britpop entraria em decadência e, paradoxalmente, com a volta do Partido Trabalhista ao poder no Reino Unido. Visualizaremos o *Oasis* enquanto banda ‘símbolo’ do ‘*New Lad*’, nova representação do machismo alimentado pela mídia local. Para tal, partimos de uma metodologia combinando análises acadêmicas, periódicos, documentários, entre outros. Com isso, vislumbramos uma visão ampla do que foi o fenômeno *Oasis*, do seu protagonismo no Reino Unido entre 1993 e 1997 e suas implicações sociais e políticas, no ano em que os shows em Knebworth, Inglaterra, completam 25 anos, “a última grande demonstração da música”³ antes da internet.

PALAVRAS-CHAVE: Oasis; Britpop; Reino Unido; Manchester; New Lad.

CHASING THE SUN: OASIS, BRITPOP, POLITICS AND THE UNION OF THE KINGDOM BY THE MUSIC

ABSTRACT

This article proposes to have a look at the trajectory of the English band Oasis between 1993 and 1997, and its implications for British music and culture. We will use musical biography to contextualize the group within the sociopolitical, economic and cultural

¹ Trecho da música ‘*Slide Away*’, de *Definitely Maybe* (1994), que deu nome à exposição sobre a banda em 2014, em Londres, e faz referência à lenda de Ícaro, que desejava voar até o sol e acabou tendo as asas de derretidas. Mais em: <http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/Icaro.html>. Acessado em 08/07/21.

² Luiz Alberto Moura é Ph.D. Candidate em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho, Portugal, mestre em Comunicação, Arte e Cultura pela Universidade do Minho e pós-graduado em Estudos Urbanos pela Universidade Nova de Lisboa. Nascido no Rio de Janeiro, Brasil, iniciou a carreira como jornalista. Fala português, inglês e alemão, tendo vivido por dois anos em Erlangen, Alemanha. Atualmente reside em Lisboa, Portugal.

³ GALLAGHER apud WHITECROSS, 2016.

moment of the time, as well as, from the perspective of the territory as a stage for cultural formations, we highlight the city of Manchester as fundamental in the composition of sound, attitude and image of the band. The interval investigated here is marked by the return of national music as a factor of identity and belonging in the United Kingdom, a movement that became known as Britpop. The rejection of grunge from Seattle, USA, until then the dominant musical movement in the early 1990s, is essential to understand the ignition of Britpop and the new wave of British bands. Years later, starting in 1997, Britpop would come to a 'symbolic' end, and the return of the Labor Party to power in the UK. We'll also see Oasis as the 'symbol' band of the 'New Lad', a new representation of sexism fueled primarily by local media. We started from a methodology that combined academic analyses, periodicals, documentaries, among others. With this, we intend to give a broad vision of what the Oasis phenomenon was, of its leading role in the UK between 1993 and 1997 and its social and political implications, in the year that the concerts in Knebworth, England, turn 25, “the last great demonstration of music” before internet.

KEYWORDS: Oasis; Britpop; UK; Manchester; New Lad

DON'T LOOK BACK IN ANGER⁴ – AS BIOGRAFIAS MUSICAIS

Entre a destruição do Muro de Berlim em 1989 e o bombardeio do World Trade Center em 2001, era quase possível acreditar na ilusão de que a humanidade havia entrado em uma fase melhor e mais próspera de sua existência. (NIVEN, 2014, p. 39)

Prática comum no jornalismo musical, as biografias têm cada vez mais espaço na investigação acadêmica como instrumento de compreensão de fenômenos culturais. O interesse nelas, como diz Guerra (2015), cresce à medida em que representam força motriz para pesquisa em diversas áreas, assim como para ampliar modos de se enxergar a música para além da simples produção ou prática. Nesse sentido, pretendemos combinar a cronologia da banda inglesa Oasis com a história da cidade de onde vem, Manchester, bem como com o momento sociopolítico do Reino Unido e com o movimento musical de extremo sucesso entre 1993 e 1997, que ficou conhecido como Britpop. Biógrafos e biografados são ‘tradutores’ dos seus tempos, ajudam a nos situarmos em momentos históricos específicos e a compreendermos implicações

⁴ Os entretítulos deste artigo são referências diretas a títulos de canções do Oasis.

sociopolíticas, econômicas e culturais. Também, ainda segundo Guerra, “biografias situam-se na obtenção e ampliação do conhecimento acerca dos sentimentos de pertença e das emoções, mas também nos conceitos e ideias enquanto reguladores de práticas sociais: a biografia é trajetória construída” (GUERRA, 2015, p. 2).

Esse tipo de análise nos ajuda a entender o que faz determinados artistas serem conectados com o seu meio, o seu território, por meio do sentimento de pertença não só destes, mas – e talvez primordialmente – daqueles que são impactados pela música. É o que Guerra diz, ao citar Bourdieu, quando afirma que existe “uma forte correspondência, ou homologia, entre o lugar do artista no campo e as suas tomadas de posição propriamente artísticas” (GUERRA, 2015, p. 4). Através da música, tornam-se visíveis comportamentos, valores e práticas que ganham papel fundamental no senso de pertencimento. É então fundamental reconstituir (GUERRA, 2015) as trajetórias individuais para analisar o que acontece nesses espaços e suas interações e disputas. Logo, os irmãos Noel e Liam Gallagher, atores capitais na história do *Oasis*, terão aqui maior atenção, pois, apesar dos irmãos entrarem após a banda ter sido formada, segundo Noel, a força do Oasis era a relação que tinha com o irmão e “também foi o que derrubou a banda no fim” (Noel Gallagher apud WHITECROSS, 2016).

Visualizaremos “o conjunto das relações objetivas e interacionais entre o agente cultural e outros agentes culturais envolvidos na produção do valor social da obra (críticos, jornalistas, promotores, managers, etc.)” (GUERRA, 2015, p.1), mas também, neste caso, até de agentes políticos. Afinal, como diz Guerra (idem, ibidem), a análise da música pop está cada vez mais ligada às biografias musicais pela produção de um valor social das obras musicais juntamente com o que as envolve. Essas “coordenadas espaços temporais” (GUERRA, 2015) são maneiras para entender momentos musicais. Como diz Feixa, é possível decodificar uma sociedade por meio da leitura aprofundada do tempo e do espaço em que atores musicais se encontram (FEIXA, 1999). Porém, a relação entre música e identidades nacionais é, para Bennett, mais “longa e complexa” do que um simples vínculo ou identificação de uma produção em um determinado

território. Um exemplo, segundo Bennett, é a relação de um país com seu hino nacional, sendo a expressão mais típica da conexão entre música e o território (1997, p. 21).

STAND BY ME - O ‘ESTAR JUNTO’

A banda mancuniana⁵ Oasis foi um dos expoentes do que se conheceu como Britpop: movimentação de várias bandas surgidas com auge entre 1993 e 1997 e que foi determinante para o resgate de uma identificação entre jovens e a música britânica (HARRIS, 2004). Não se pode retirar dessa associação o momento de saturação social após quase duas décadas de governo do Partido Conservador (os ‘Tories’). O período foi marcado pela ‘mão de ferro’ de Margaret Thatcher⁶, que por 11 anos foi a Primeira-Ministra do Reino Unido⁷, entre 1979 e 1990⁸. Nesse sentido, o Britpop era a cristalização da mudança numa euforia em que se podia desejar e esperar um novo futuro.

O termo “Britpop”⁹ data de 1987, veiculado pela primeira vez na revista *Sounds*¹⁰ pelo jornalista e vocalista da banda *Membranes*¹¹, John Robb (ROBB, 2010), referindo-se a bandas como *The La's*, *Stone Roses*, *Inspiral Carpets*, entre outras. Já nos anos 1990, Britpop foi a expressão que a imprensa local encontrou para condensar a música e os sentimentos de excitação e orgulho por todo o território (BENNETT, 1997; HARRIS, 2004) após um período de baixa popularidade da música nacional (HARKEMA, 2021; NAVARRO, BETSABE, 2016). “A música britânica era totalmente irrelevante” (JAMES apud HARKEMA, 2021).

⁵ Mancuniano é como é chamado quem vem de Manchester. Em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/mancunian>. Acessado 19/06/21.

⁶ Thatcher, que foi Primeira-Ministra britânica de 1979 a 1990, era conhecida como ‘Dama de Ferro’.

⁷ É importante destacar que, mesmo a movimentação ser chamada de ‘Britpop’, referimo-nos aqui ao Reino Unido que é o espaço politicamente delimitado pelos países Inglaterra, Escócia, País de Gales e Irlanda do Norte, sendo Grã-Bretanha apenas a ilha onde estão localizados os três primeiros. Um primeiro-ministro local, por exemplo, é de todo o Reino Unido e não só britânico.

⁸ Os últimos sete anos de poder do Partido Conservador foram pelas mãos de John Major (1990-1997).

⁹ O termo “Britpop” foi adicionado ao Oxford English Dictionary em 1997.

¹⁰ Revista britânica que circulou entre Outubro de 1970 e abril de 1991.

¹¹ Mais em: <https://membranes.bandcamp.com/>. Acessado em 19/07/21.

Porém, ao falarmos em Britpop, a primeira confusão é associá-lo justamente à troca de governo dos conservadores para o Partido Trabalhista que só chegaria ao poder, através de Tony Blair, em 1997, ano em que o movimento dava sinais de desgaste (LUEDERS, 2016).

Blair aproveitar-se-ia do Britpop para ascender ao poder¹² (HARRIS, 2004), especialmente por ser percebido como um ‘estilo’ em que tanto a política quanto a indústria podiam se aproximar sem ‘contraindicações’, o que não era o caso, por exemplo, da *Acid House*, popular no fim dos anos 1980, mas que tinha a imagem ligada ao hedonismo e ao alto consumo de drogas (HARRIS, 2004; STRATTON; BENNETT, 2016). A ligação entre o partido e músicos (tais como Billy Bragg e Paul Weller) já havia se dado na década de 1980, mas sem grandes resultados (HARRIS, 2004). Nos anos 1990, o Partido Trabalhista, ou *Labour*, queria que a política fosse pop, e não que o pop se enveredasse pela política.

O “consumismo político”, segundo Navarro, demonstra a politização dos hábitos de consumo e entende “o mercado [como] uma arena para a política” (2016, p. 226). Assim, até motivos culturais e históricos como a própria bandeira britânica (*Union Jack*) ou o slogan ‘*Keep Calm And Carry On*’¹³, usado durante a Segunda Guerra Mundial, passaram a ser mercantilizados, tornando-se bens comerciais (DAMMS, 2018). Desse modo, como diz Lueders (2016), é preciso cuidado ao afirmar que o Britpop era uma representação da identidade britânica: segundo a autora, tratou-se mais de uma promoção da música através de sentimentos de pertença fortemente disseminados pela imprensa. Ainda, de acordo com a autora, o Reino Unido desperta grande interesse acadêmico por conter uma multiplicidade de identidades, mas que acabam sendo ‘pasteurizadas’ como algo único e singular. “[É] difícil discutir a

¹² No mesmo ano o jornal musical inglês NME (*New Musical Express*) já questionava na capa se o povo britânico não estaria se sentindo ‘traído’ (“*ever had the feeling you’ve been cheated?*”) por Blair, numa referência a uma frase dita por John Lydon, ainda nos *Sex Pistols*, quase vinte anos antes (RACHEL, 2019). O *Labour* ficou no poder até 2010.

¹³Mais em <https://london.ac.uk/about-us/history-university-london/story-behind-keep-calm-and-carry>. Acessado em 21/05/21.

identidade nacional britânica dentro do conceito tradicional de Estado-nação” (LUEDERS, 2016, p. 18).

Ajudava na popularidade do Britpop o fato de as suas principais bandas carregarem suas letras de críticas e de caricaturas ao modo de vida local¹⁴ (Blur, Pulp) ou de arrogância (*Oasis*) em anos de domínio conservador (DOWER, 2003; MILLWARD; WIDDOP; HALPIN, 2017) e que, ao mesmo tempo, estavam envoltos por forte desejo de mudança social. Nesse sentido, a nostalgia era utilizada como fomento, resgatando o passado musical britânico (*Beatles*, *Rolling Stones*, *David Bowie*, *T-Rex*, *Kinks*, etc.) como uma posição contrária ao estilo de vida dos anos sob a tutela dos Tories (LUEDERS, 2016) e à americanização da música pelo grunge¹⁵ (DOWER, 2003; HARRIS, 2004; HESMONDHALGH, 2005; LUEDERS, 2016). Desse modo, o Britpop pode ser entendido também como uma “reação defensiva contra a globalização” (HESMONDHALGH, 2005, p. 284)¹⁶.

A identidade britânica foi desafiada por mudanças externas devido à globalização, americanização e europeização de um lado e mudanças internas devido à mudança política de um governo conservador para um governo trabalhista do outro lado (LUEDERS, 2016, p. 18).

Sobre o resgate de valores britânicos pela música, Lueders diz que:

o uso que Britpop faz da nostalgia é diferente do entendimento comum de nostalgia, uma vez que visa se envolver, em vez de evitar, com as ansiedades e dificuldades da sociedade britânica na década de 1990. A nostalgia funciona como um dispositivo estético para abordar as preocupações e problemas dos jovens em uma sociedade britânica em constante mudança na década de 1990. (...) [A] atitude positiva do Britpop em relação à Grã-Bretanha e sua imagem nostálgica da identidade britânica precisam ser interpretadas como uma crítica cultural das mudanças sociais, econômicas e políticas no Reino Unido na década de 1990 (LUEDERS, 2016, p. 51).

¹⁴ Mesmo em outros campos da arte esse espírito transparecia nos trabalhos de escritores como Irvine Welsh, cuja obra *Trainspotting* (1996) é emblemática para o entendimento da juventude britânica nos anos 1990 e que se tornou filme pelas mãos do diretor Danny Boyle, em 1996; e de artistas plásticos como Damien Hirst.

¹⁵ Para mais grunge recomendamos “*Everybody loves our town: A History of Grunge*” (YARM, 2011).

¹⁶ A nostalgia instaurada no Reino Unido na época verifica-se também com o lançamento de *Anthology*, dos *Beatles*, uma série de três álbuns, livro e documentários em 1995 e que contava com uma faixa ‘inédita’ da banda a partir de uma fita demo gravada por John Lennon em 1977.

O Britpop foi uma produção cultural ‘para dentro’, voltada para si. A música e a atitude associadas ao Britpop tinham como intuito ‘devolver’ a identidade ao povo britânico (DOWER, 2003; HARKEMA, 2021). Além, claro, da recuperação e desenvolvimento do mercado fonográfico nacional, que sofrera baixas em vendas devido ao grunge. Assim, o afeto e a percepção de que algo estava mudando na sociedade se deram como uma ‘cola social’ que ajudou que o Britpop parecesse, mesmo a despeito do curto período de vida, “destinado a durar” (MAFFESOLI, 1998, p. 208). Era um ‘estar junto’ estimulado por uma nova música e uma realidade que falavam diretamente com aqueles jovens. A excitação da época provocou nos jovens britânicos o que Maffesoli chamou de “impertinências confirmatórias” (MAFFESOLI, 1998, p. 11), ou seja, excessos que confirmariam o desejo de uma vida distante dos centros de emprego¹⁷. Por meio da música, houve uma contaminação no imaginário coletivo local, a qual levou ao compartilhamento de ideais ou desejos que se insurgiram contra as imposições de um cotidiano sem perspectivas (MAFFESOLI, 1998; VERMEULEN, 2019). Segundo Frith, “a música constrói a nossa identidade através de experiências diretas que oferecem ao corpo, tempo e sociabilidade, experiências que nos permitem colocar a nós mesmos em determinadas narrativas culturais” (apud GUERRA, 2015, p. 9).

Com efeito, o que tende a predominar nos momentos de fundação é o pluralismo das possibilidades, a efervescência das situações, a multiplicidade das experiências e dos valores, tudo aquilo que caracteriza a juventude dos homens e das sociedades. Direi, por meu lado, que se trata do momento cultural por excelência (MAFFESOLI, 1998, p. 84).

Porém, para Jon Savage (1995), o Britpop representava, na verdade, a classe média suburbana londrina ‘arrogante, educada e experimental’ (JONES, 2017). A afirmação vai ao encontro do que Simon Frith sugere, ao afirmar que o Britpop era uma relação simbiótica entre os subúrbios londrinos e a música. Por outro lado, o Oasis não se encaixava nessa concepção e não só se tornou a epítome do movimento, como foi também o responsável pela adesão do resto do país a um movimento antes *hipster* e

¹⁷ Quem recebe subsídios de desemprego no Reino Unido tem como uma das obrigações requestrar os centros de emprego. E estar nessas filas é estar “*on the dole*”.

burguês. A verdadeira ‘Britannia’ seria a do Oasis (HARRIS, 2004). Isso demonstra ainda mais a força da banda em todo o contexto: vinda da classe trabalhadora, descendentes de irlandeses, de Manchester, fora do ‘epicentro’ Londres, e que chegou a um sucesso massivo. Ainda, a banda ajudou a reviver as disputas entre o norte e o sul da Inglaterra; ‘*working class*’ versus classe média; que ressurgiriam via mídia (HASLAM, 1999; ROBB, 2010).

HALF THE WORLD AWAY – A CLASSE TRABALHADORA E A TRILHA SONORA DE UMA ÉPOCA

Uma parte de mim morre quando
ouço a palavra ‘Britpop’.
(Alex James, apud HARKEMA, 2021).

Como dissemos, o ápice do Britpop ocorreu entre os anos de 1993 e 1997 (DOWER, 2003; HARKEMA, 2021; HARRIS, 2003, 2004) e o que pode ser considerado sua ‘pedra fundamental’ foi a edição de abril de 1993 da revista *Select* (MACONIE, 1993). Na capa, aparecia Brett Anderson (vocalista da banda Suede) em pose andrógina, lembrando David Bowie, e lia-se a frase ‘*Yanks, Go Home*’, com a Union Jack como fundo. Assim como quase todas as vertentes do rock, a imagem e a atitude – elementos extra discursivos, como dizem Borthwick e Joy (2004) – seriam fundamentais para as bandas da época. O Suede, embebido em diversas referências britânicas, era naquele momento a ‘resposta ideal’ ao grunge (HARRIS, 2004). Na mesma época, o Blur lançava aquele que Cavanagh (2000) considera o primeiro disco do Britpop, *Modern Life is Rubbish* (1993), com letras que “ansiavam por uma Inglaterra tradicional de colheres gordurosas e assados de domingo e rejeitavam a vida [e a] música americanas” (CAVANAGH apud BORTHWICK, S., & MOY, 2004, p. 188).

Antes, em 1991, ano da popularização do grunge de Seattle, movimento que teve como dinamizador o disco ‘Nevermind’, da banda Nirvana¹⁸, a música britânica estava em baixa: bandas de rock nacionais não apareciam com

¹⁸ Mais em: <https://www.nirvana.com/>. Acessado em 16/07/21.

frequência nas paradas ou no Top of The Pops¹⁹. Entre o período áureo da Acid House e o despontar do Britpop houve um ‘limbo’ em que o mainstream britânico foi invadido por artistas americanos.

Num cenário de declínio industrial, alto desemprego juvenil concomitante e uma ansiedade crescente em relação ao destino da identidade nacional, pode-se argumentar que o Britpop (...) auxilia na ‘recuperação mágica’ da identidade nacional britânica (BENNETT, 1997, p. 22).

Porém, autores como Jones (2017) contestam essa ‘recuperação’. Segundo ela, com o sucesso, o Britpop reergueu novas barreiras para a diversidade social e de gênero no Reino Unido, endossando a ligação, via mídia, da classe trabalhadora à cultura do ‘*New Lad*’: machista, debochada e sexista (JONES, 2017, p. 54–55). O ‘*New Lad*’ era uma ‘renovação’ da cultura ‘*Lad*’²⁰ que consistia na exploração da masculinidade e no enaltecimento um tanto caricatural da classe trabalhadora pela indústria cultural (HARKEMA, 2021; HARRIS, 2004; JONES, 2017). “A cultura ‘*Lad*’ significava ‘quero sair, me embriagar e, se houver sexo, ótimo. Quero tomar drogas, ouvir música e ver futebol’” (Hewitt apud HARKEMA, 2021).

O ‘*New Lad*’ era “um renascimento nostálgico do antigo patriarcado; um desafio direto ao apelo do feminismo para a transformação social, reafirmando – embora ironicamente – a natureza imutável das relações de gênero e papéis sexuais” (LUEDERS, 2016, p. 54). Significava uma resposta ao feminismo crescente pelo mundo e ao ‘novo homem’, mais integrado às questões feministas e antissexistas, e que, até um primeiro momento do Britpop, fora representado por bandas como o Suede. O ‘*New Lad*’ era ‘respaldado’ por publicações como a *Loaded*²¹ (JONES, 2017) revista que teria importância decisiva na popularização²² do *Oasis*. Para Niven, a banda, entretanto,

¹⁹ Bandas que tivessem singles entre os 25 mais vendidos da semana tocariam na edição seguinte do *Top of The Pops*, um dos programas musicais de maior audiência na Grã-Bretanha e considerado vital para o sucesso nas vendas.

²⁰ Lad: rapaz ou jovem homem. Em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/lad>. Acessado em 16/06/2021

²¹ A primeira edição da *Loaded*, em maio de 1994, descrevia a linha editorial como dedicada à “vida, liberdade, busca de sexo, bebidas, futebol e assuntos menos sérios” Mais em: <https://www.theguardian.com/media/2015/mar/27/loaded-close-21-years-lads-mag>. Acessado em 19/07/21.

²² Lueders (2016) aponta ainda para a falta de espaço para outras culturas como a dos imigrantes negros e asiáticos na época. Movimentações como a *dance music* que se ramificava para subgêneros como o *Jungle*, Techno e outros e o papel feminino no Britpop foram relegados para segundo plano com o reforço

simbolizava também o que a cultura ‘Lad’ teria de ‘melhor’: eram carismáticos, engraçados, bons de entrevista e marqueteiros (NIVEN, 2013).

Houve uma diminuição da diversidade e da consciência racial e de gênero entre os músicos e o público. Britpop veio para refletir e reforçar uma virada cultural mais ampla em direção à complacência política e uma rejeição da percepção de ‘correção política’ e da política de esquerda libertária dos anos 1970 e 1980, em favor do chauvinismo ‘irônico’ e sexismo (JONES, 2017, p. 54–55).

Para Whiteley, isso fica claro ao observarmos que grupos como *Elastica*, *Sleeper* e *Echobelly*, todos liderados por mulheres e fundamentais para o Britpop (principalmente a primeira), não eram (e ainda não são) tratados como ícones do ‘movimento’ (WHITELEY, 2016).

BORN ON A DIFFERENT CLOUD – MANCHESTER E A IMPORTÂNCIA DO TERRITÓRIO

Em ‘oposição’ ao Britpop ainda muito ligado à classe média, o surgimento do Oasis foi um produto direto e característico de Manchester (HASLAM, 1999; ROBB, 2010). O Oasis pode ser encarado como um resultado do legado industrial da cidade (BOTTÀ, 2009), a qual, desde o século XIX, importava matéria bruta e a transformava em produtos, o que influenciou a cultura local, incorporando e retraduzindo referências externas e ‘exportando’ cultura (HASLAM, 1999). De acordo com Haslam (1999), Manchester sempre teve o ‘poder’ de importar culturas, de se reinventar, adicionando um ‘toque do autêntico gênio ‘mancuniano’ e fazendo disso algo único. E o *Oasis*, de algum modo, representava essa característica local ao misturar diversas influências em uma sonoridade própria.

Manchester tem tradição de autorrepresentação e autoexpressão, dando voz aos excluídos ou marginalizados, aos desajustados, às massas miseráveis pelo

midiático da cultura do ‘New Lad’. Além disso, pouco ou quase nada se falava sobre a ascendência irlandesa dos irmãos Gallagher. Para Lueders, pesquisas acerca do Britpop focam primordialmente na masculinidade e no ‘ser branco’. A postura exclusivista observada por Lueders pode ser um reflexo das políticas sociais (ou a falta delas) de Margaret Thatcher que por anos tiveram profundo e negativo impacto tanto para imigrantes como quanto para mulheres, desprezando os papéis primordiais que têm na construção de sociedades (LUEDERS, 2016). Também para Savage, o Britpop representava um paradoxo pois surgira em uma “metrópole multicultural onde o *swingbeat*, o *ragga* ou o *jungle*” sendo uma síntese de estilos brancos sem qualquer influência negra (Savage apud BORTHWICK, S., & MOY, 2004, p. 9).

trabalho ou falta dele, aqueles para quem 'fazer compras' não é tudo, e aqueles nunca tocados pela riqueza (...). Em Manchester, milhões lutaram para fazer o último centavo valer a pena e imaginaram e criaram um mundo melhor para si próprios (HASLAM, 1999, p. 27).

Situada a 340 km de Londres, Manchester tem cerca de 550 mil habitantes²³ e faz parte da segunda maior área urbana do Reino Unido em densidade demográfica – a chamada Grande Manchester²⁴, que reúne 2,55 milhões de pessoas. Foi uma das primeiras cidades industriais²⁵ e um dos maiores centros urbanos e políticos²⁶ do mundo no século XIX, tendo o próprio Partido Trabalhista raízes na cidade (DAMMS, 2018). Manchester foi também o coração da Revolução Industrial, além de casa e inspiração para Friedrich Engels na obra de 1845, “A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra” (BOTTÀ, 2009; ENGELS, 1985; HASLAM, 1999; REDHEAD, 1990). Nela, foi criado o primeiro computador digital em 1948, na Universidade de Manchester (HASLAM, 1999; “Manchester City Council”, 2021). Devido à pulsante indústria de algodão, Manchester era destino de imigrantes, principalmente irlandeses, em busca de emprego: entre eles Margaret Sweeney (futuramente Gallagher e mãe de Liam e Noel), que chegou na cidade em 1962 (BOWES, 2020; HEWITT, 2016). Além disso, Manchester foi berço do movimento sufragista que, em 1918, garantiu a mulheres com mais de 30 anos o direito ao voto. Sendo um local de extrema participação feminina na vida social e política, não deixa de ser curioso observar como acaba por ser o berço do *Oasis*, visto pela mídia como maior expoente do movimento ‘*New Lad*’ na música.

A prosperidade econômica da cidade, após o boom da economia britânica no pós Segunda Guerra Mundial, sofreu um grave impacto no fim dos anos 1960 (BOWES, 2020). Em 1968, o complexo de produção de algodão encerrou as atividades, dando início a uma crise que culminou em 1982, com o fechamento do porto que chegara a ser o terceiro maior do Reino Unido na década de 1960 (HASLAM, 1999).

²³ Em: <https://www.manchester.gov.uk/>. Acessado em 20/03/2021.

²⁴ Bolton, Bury, Manchester, Oldham, Rochdale, Salford, Stockport, Tameside, Trafford, Wigan.

²⁵ A indústria têxtil em Manchester foi uma das primeiras a adotar semanas laborais menores, chamadas de ‘Manchester Week’ (HASLAM, 1999) o que, segundo Haslam, dava aos habitantes oportunidade de se dedicarem a atividades lúdicas como a música.

²⁶ Mais em <https://www.manchester.gov.uk/>. Acessado em 20/03/2018.

Baseado em estudos (HESMONDHALGH, 1999; ROBB, 2010; SAVAGE, 1991) sobre o papel da música nas sociedades, observa-se que ambientes como o visto acima – em crise, com as populações juvenis sem perspectivas – são propícios para o semear de importantes viradas culturais. Desde a década de 1970, viu-se que os jovens mancomunados não se deixaram limitar pela falta de estrutura/ou de apoio, fazendo-se valer da comunhão entre diversos atores nas tarefas necessárias para a produção de música (BENNETT; PETERSON, 2004; CROSSLEY, 2015; MAFFESOLI, 1998). Para Haslam (1999), cidades como Manchester abrigam os inovadores, ao invés dos legisladores, estes nas capitais, desenvolvendo assim culturas independentes e criativas.

Um dos catalisadores para o que viria acontecer musicalmente em Manchester no fim da década foi o primeiro concerto dos Sex Pistols no Lesser Free Trade, em 4 de junho de 1976 (HASLAM, 1999; SAVAGE, 1991). Organizado pelos fundadores da banda local Buzzcocks, Howard Devoto e Pete Shelley, o evento foi a oportunidade de dinamizar a cena ainda incipiente da cidade, sendo vital para a música local:

[o] show teve pouco público mas, novamente, as setenta pessoas ali incluíam artistas e nomes da mídia, como Peter Hook e Bernard Sumner, da Joy Division/New Order; Tony Wilson, da Factory; que estabeleceriam as bases para o futuro de preeminência musical de Manchester (SAVAGE, 1991, p. 175).

No jornal *The Guardian*, o crítico musical Paul Morley adiciona:

[o] primeiro show dos Pistols [em Manchester] levou ao segundo; que levou à criação do programa de TV *So it Goes*, de Tony Wilson; ao *Spiral Scratch*, dos Buzzcocks; ao *The Fall*; à *Factory Records*; à *Haçienda*²⁷; a *Marr e Morrissey*; à *Madchester*; aos *Stone Roses*; ao *Oasis*; a um novo tipo pós-moderno de orgulho cívico (MORLEY, PAUL, 2011).

Manchester voltaria então a ser parte importante da cultura britânica, com o surgimento de bandas como *Joy Division*, que se tornaram, para os jovens locais,

²⁷ No fim dos anos 1980, a *Haçienda*, clube criado por Tony Wilson, ajudou a colocar Manchester no epicentro da *Acid House* (um híbrido entre a música para as pistas e rock que despontou para o mundo por volta de 1985) e que deu à cidade a alcunha de ‘*Madchester*’, ligada à cultura *rave* e ao consumo de drogas, em especial, o *ecstasy* (BOTTÀ, 2009). O local, segundo o escritor e DJ residente da *Haçienda* na época, Dave Haslam, era “um bem cultural para Manchester (...) [que] ajudou a trazer de volta a sensação de orgulho cívico para Manchester” (WARD, 2002). A *Haçienda* era o principal ponto de encontro para jovens assistirem a algumas das suas bandas preferidas, escapar da realidade opressora em que viviam e consumir drogas. Entre eles, o futuro líder do *Oasis*, Noel Gallagher.

genuínas formas de auto expressão contra a dominação cultural de Londres (BOTTÀ, 2009; CROSSLEY, 2015; FRASER; FUOTO, 2012; HASLAM, 1999; ROBB, 2010).

Nesse sentido, o Oasis não só fez parte de uma reação ao já dito americanismo que se espalhava pelo mundo, como também uma resposta da e à própria cidade; era a ‘resistência’ do norte à capital; ‘do rock’ em relação aos sons mecânicos e modernos da era pós-rave, resgatando influências dos Beatles aos Stone Roses, passando pelos Sex Pistols e Slade, para moldar a sua sonoridade. O Oasis representava um *mix* de influências sonoras, mas também sociais, que se entrelaçavam e moldavam a imagem do grupo.

ROCK N' ROLL STAR, 1991-1993. A GÊNESE E A DESCOBERTA DO OASIS

“Se fossemos de Ipswich, não teríamos sido famosos”. A frase de Noel Gallagher (BOWES, 2020, p. 37) resume a relação da banda com a cidade e de como o Oasis se valeu do berço musical mancuniano para chegar ao sucesso. Apesar de se referir com frequência que gostaria de sair ‘do buraco onde nasceu’²⁸, Noel usou Manchester como pano de fundo para suas letras também de forma nostálgica, como, por exemplo, em *Shakermaker*, do disco *Definitely Maybe*, de 1994, em que cita diversos lugares da sua juventude (como a loja de discos de Mr. Sifters), em uma espécie de *Penny Lane*²⁹ dos anos 1990.

Porém, desde a mais tenra idade, música e violência sempre estiveram presentes na vida dos irmãos Gallagher, com o pai sendo responsável direto por ambos. Tommy Gallagher, o patriarca da família, era DJ num clube local e costumava levar os filhos para ouvir os seus sets baseados em música irlandesa (BOWES, 2020). Porém, também era um contumaz consumidor de bebidas alcoólicas e frequentemente batia nos filhos, curiosamente sempre poupando o mais novo, Liam³⁰.

²⁸ Parte da letra de *Do You Know What I Mean*, do terceiro disco, *Be Here Now*, de 1997.

²⁹ Single lançado pelos Beatles em fevereiro de 1967 e que descreve alguns dos lugares em Liverpool por onde os integrantes do quarteto costumavam passar quando mais jovens.

³⁰ William John Paul Gallagher, nascido em 21 de setembro de 1972.

Noel, o filho do meio³¹, mais introvertido, tornou-se autodidata em violão (comprado pela sua mãe em diversas prestações) para “escapar do tédio (...) e da atmosfera tóxica causada pelo pai em casa” (BOWES, 2020, p. 20). Logo se envolveu na cena musical de Manchester, passando a frequentar a Haçienda³² e a conhecer artistas locais como *New Order* (banda sócia de Tony Wilson na Haçienda) e *Happy Mondays*³³ e conseguiu emprego como *roadie*³⁴ da banda local *Inspiral Carpets*.

O *Oasis* surgiu em 1991 a partir de uma banda chamada *Rain* (inspirada na música homônima dos Beatles) formada por Paul ‘Bonehead’ Arthurs nas guitarras, Paul ‘Guigsy’ McGuigan no baixo e Chris Hutton como vocalista, e uma bateria eletrônica (WILKINSON, 2021). Depois que Hutton foi tirado do projeto, um jovem Liam Gallagher foi escolhido como o novo cantor. Liam logo mostrava sua forma assertiva de agir: ao considerar o nome da banda ruim trocou-o para Oasis, nome do bar onde os Beatles fizeram seu primeiro show em Manchester e que também aparecia num pôster de turnê dos *Inspiral Carpets* colado na parede do quarto que dividia com Noel.

Já com Tony McCarroll na bateria, a estreia do quarteto aconteceu em 18 de agosto de 1991, no Boardwalk. Na plateia estava Noel, recém-chegado de uma viagem com o *Inspiral Carpets* e instigado por saber que o irmão mais novo, que nunca dera importância para música³⁵, era agora *front man* de uma banda de rock. Em outubro, Noel já estava ensaiando com o quarteto, configurando o que seria a primeira formação do Oasis. No início, como se resgatando suas raízes irlandesas, Noel tornou-se logo o ‘chefe’, impondo condições rígidas de trabalho como ensaios regulares e dedicação integral (BOWES, 2020; HARRIS, 2004; HEWITT, 2016; NIVEN, 2014). A

³¹ Noel Thomas David Gallagher, 29 de maio de 1967. O outro filho de Margaret Gallagher é Paul Anthony Gallagher (1966).

³² Clube fundado em Manchester por Tony Wilson, manager da gravadora indie *Factory Records* e que era uma espécie de ‘meca’ musical para os jovens locais.

³³ Artistas da histórica gravadora indie local *Factory Records*, fundada em 1978 pelo apresentador de TV local Tony Wilson e que foi um dos selos mais importantes da música mundial.

³⁴ Ajudantes de palco durante concertos.

³⁵ O interesse do Gallagher mais novo em estar numa banda surgiu após assistir a um concerto do Stone Roses em 1988, no *International Two*, no dia do aniversário do irmão do meio, Noel. Segundo a lenda, contada pelo próprio Liam no documentário *Supersonic* (WHITECROSS, 2016) uma briga de rua também teria acendido a chama da música dentro dele.

ascendência dos Gallagher – representada no trabalho árduo, na vida difícil pela imigração, da família sustentada pela mãe, Margaret, que abandonou o marido Tommy fugindo com os filhos de uma vida violenta e cruel – terá grande importância no desenrolar da história do grupo.

Porém, a banda passaria dois anos até que tivesse algum destaque na cena. O falatório acerca do Oasis só começou após a primeira fita-demo, *Live Demonstration*, gravada nos estúdios da banda de Liverpool, *The Real People*, e lançada em 1993, chamar a atenção do público local.

A partir daí, para chegar ao rápido sucesso, a banda se valeu de momentos de pura sorte e que se tornariam parte da mitologia do grupo (BLACK, 2021; BOWES, 2020; HEWITT, 2016). Logo depois de *Live Demonstration*, o quinteto foi convidado pela banda *Sister Lovers*, com quem dividiam uma sala de ensaio no Boardwalk, a tocar no *King Tut's Wah Wah Hut*, em Glasgow, Escócia, em 31 de maio de 1993. Porém, ao chegar, o Oasis descobriu que a casa não havia sido avisada da sua inserção no cartaz e não poderia tocar. No fim, após alguma confusão, permitiu-se que a banda apresentasse quatro músicas, abrindo a noite, num horário em que provavelmente poucos espectadores estariam presentes para assisti-la³⁶.

Contudo, naquele dia, Alan McGee, *manager* da *Creation Records*, um dos selos independentes mais vibrantes do Reino Unido, e que estava em Glasgow³⁷, perdeu o trem de volta para Londres e resolveu aceitar o convite de uma ex-namorada, integrante do *Sister Lovers*, para assistir aos shows, chegando cedo ao local, a tempo de testemunhar a apresentação do *Oasis* (CAVANAGH, 2000; HARKEMA, 2021; MCGEE, 2013; O'CONNOR, 2010). “[McGee pensou] que as bandas tocariam no horário regular dos pubs. Não sabia que o King Tut's tinha licença para funcionar até mais tarde. Se soubesse, teria chegado duas horas depois e perdido a primeira atração” (HEWITT, 2016, pos. 3541). Depois de ver a banda, McGee ofereceu a Noel um

³⁶ O set list, de apenas quatro músicas, foi formado por *Rock n Roll Star*, *Bring It On Down*, *Up In The Sky*, *I Am The Walrus*. As três primeiras integrantes do álbum *Definitely Maybe* (1994), enquanto a última uma *cover* dos *Beatles*, de *Magical Mystery Tour* (1967).

³⁷ Alan McGee nasceu em East Kilbride, Escócia, em 1960 e viveu em Glasgow por toda a juventude.

contrato para gravar e lançar seis discos do *Oasis* (BOWES, 2020; HARRIS, 2004; MCGEE, 2013; NIVEN, 2014; WHITECROSS, 2016; WILKINSON, 2021). Dois anos após o primeiro show, de trabalho duro, poucas recompensas e muitas drogas, o Oasis finalmente tinha um acordo³⁸ com uma gravadora. “Passamos dois anos sem que houvesse uma só linha sobre nós na imprensa” (GALLAGHER apud WHITECROSS, 2016). E determinante para o sucesso do quarteto foi a venda de 49% das ações da *Creation Records* para a *Sony Music*, em 1992, além de um contrato de distribuição com a major, para salvar o selo da falência³⁹ (BORTHWICK, S., & MOY, 2004). Ou seja, o *Oasis*, apesar de fazer parte de uma gravadora indie, teria a distribuição dos seus futuros discos por uma *major*.

O primeiro indício de que o *Oasis* seria um fenômeno foi a repercussão de Columbia, single (retirado da demo *Live Demonstration*) destinado a rádios e jornalistas, sem venda. A música estreou na programação de DJs importantes, como Steve Lamacq, da radio BBC One⁴⁰, e tocou mais de 20 vezes em duas semanas, algo significativo para uma banda até então desconhecida (BOWES, 2020, p. 55). O *Oasis* começou a ser visto como a ‘*working class*’ que ‘dava certo’. “Fazemos música para o sujeito que vai todo dia a pé comprar o Daily Mirror e um maço de Bensons, não tem nada a favor dele e não tem dinheiro” (GALLAGHER apud HEWITT, 2016, Kindle).

Porém, o comportamento que marcaria a carreira do *Oasis* ficava visível nas difíceis gravações de *Definitely Maybe*, sendo amplamente retratado pela imprensa musical da época (BOWES, 2020; NIVEN, 2014). A mistura de drogas, as brigas entre os irmãos Gallagher e os problemas de entendimento entre a banda e o produtor Dave Batchelor causavam momentos de tensão entre eles e a gravadora. Somente com a chegada do produtor Owen Morris, capaz de captar a essência e a ‘*cruenza*’ do quinteto ao vivo, é que o *Definitely Maybe* pôde ser finalizado (BOWES, 2020; NIVEN, 2014).

³⁸ Em que receberam £ 40.000 de adiantamento por seis discos para a *Creation*, com distribuição da *Sony Records*.

³⁹ Apesar de ter no seu *cast* alguns dos nomes mais instigantes do indie da época, o hedonismo, o alto consumo de drogas e a completa desorganização financeira quase levou ao fechamento do selo por algumas vezes (CAVANAGH, 2000; MCGEE, 2013; O’CONNOR, 2010).

⁴⁰ https://www.bbc.co.uk/sounds/play/live:bbc_radio_one. Acessado em 19/07/21.

A partir daí, o *Oasis* ganhou protagonismo pela música, mas também pela fama de ‘novos *bad boys* do rock’, sempre alimentada pelas confusões⁴¹ e polêmicas⁴² dos Gallagher.

LIVE FOREVER, 1994, A MORTE DO GRUNGE, POLÊMICAS E A ASCENSÃO DO OASIS

Nos meses iniciais de 1994 o senso de que a paisagem musical estava mudando era palpável (HARRIS, 2004, p. 133).

A ascensão do Oasis na parada musical britânica e as aparições constantes na mídia local⁴³ foram meteóricas a partir de *Supersonic*, primeiro *single* oficial, lançado em 11 de abril de 1994. Logo, o Oasis era incorporado ao ainda embrionário Britpop, como se este estivesse ‘esperando’ por um grupo que fosse carismático e incisivo o suficiente para o catapultar. Em pouco tempo, o semanário NME declarava a banda como ‘a melhor ao vivo’ do país, destacando a peculiar ‘arrogância mancuniana’ e sendo o “mais astuto e importante” artista assinado por Alan McGee desde o Ride (BOWES, 2020, p. 63). Em junho daquele ano, o Oasis já estava escalado para um dos principais festivais do mundo, o *Glastonbury*⁴⁴.

Porém, uma música elevaria ainda mais o status do grupo como novo grande nome da música do Reino Unido. Como já dito, a leva de bandas surgida após 1993 representava uma reação ao grunge americano e suas letras obscuras, melancólicas e, não raro, com referências à morte. Já o Oasis significaria o inverso. *Live Forever*, lançada em 8 de agosto de 1994, foi o momento em que “tudo mudou” (Noel Gallagher apud BOWES, 2020, p. 75;). Ao justificar o tema da canção, e numa referência direta a Kurt Cobain, líder do Nirvana, falecido naquele ano, Noel disse à imprensa:

⁴¹ Uma das mais famosas foi a briga em que se envolveram num *ferry boat* a caminho de Amsterdam. Com exceção de Noel, que estava dormindo, todos foram presos e deportados de volta para a Inglaterra.

⁴² Uma entrevista para Steve Lamacq, da *Radio One*, em 1994, que foi marcada por uma discussão entre os irmãos chegou a se tornar um CD, ‘*Wibbling Rivalry*’ (LAMACQ, 2019).

⁴³ A primeira aparição na TV foi no dia 18 de março de 1994, no programa *The Word*, apresentando o *single Supersonic*.

⁴⁴ Em mais um golpe de sorte, essa edição do festival foi a primeira a ser televisionada, via *Channel 4*.

[p]arece que se trata de uma pessoa que tinha tudo e estava triste com isso. E a gente não tinha nada e ainda assim achava que acordar de manhã era a melhor coisa do mundo, pois você não sabia como ia terminar a noite. Os jovens não precisam ouvir esse tipo de coisa (Noel Gallagher apud BOWES, 2020, p. 75; NIVEN, 2014, p. 4).

Estreando diretamente entre as dez mais da parada de singles, *Live Forever* fora composta, segundo Noel, para a mãe Margaret, numa “mensagem de afirmação e esperança” (NIVEN, 2014, p. 4). A capa do *single* mostrava a casa onde John Lennon viveu durante a juventude, em Liverpool, e a associação frequente e proposital ao *Beatles* contribuiu para o status midiático (e polêmico⁴⁵) do *Oasis*.

Live Forever foi o ‘aperitivo’ final antes de *Definitely Maybe*, lançado em 29 de agosto do mesmo ano e que, somente na primeira semana, teve 86 mil cópias comercializadas, tornando-se o disco de estreia de venda mais rápida até então na indústria fonográfica. O que fez gerar a fama de ‘maior banda britânica desde os Beatles’ instigada pelos jornais locais (HEWITT, 2016).

O disco, que se tornou o primeiro da *Creation Records* a atingir o primeiro lugar nas paradas, teve uma estratégia peculiar de marketing. Sem um grande orçamento, a gravadora decidiu anunciar o álbum em revistas de futebol (mais baratas) como a *Shoot*, *Match*, *90 Minutes*, além da *Loaded*, publicação, segundo Hewitt, apoiada descaradamente na celebração da masculinidade jovem (2016).

[O]s produtores orientam a sua produção musical de acordo com as expectativas socialmente estabelecidas entre a comunidade de ouvintes a que se dirigem antecipando as reações dos mesmos e procurando o maior sucesso possível neste processo (GUERRA, 2015, p. 6).

O *Oasis* surfava na onda de otimismo que marcava os anos 1990, surgindo num momento em que a classe trabalhadora clamava por espaço no Reino Unido (NIVEN, 2014, p. 8). O *Oasis* era a “representação de uma psique coletiva”, e assim como outras

⁴⁵ Outras referências foram causas de acusações de plágio e de processos. O segundo single de *Definitely Maybe*, *Shakermaker* (lançado em 20 de junho de 1994), continha uma melodia ‘similar’ à *I’d Like to Teach the World to Sing (In Perfect Harmony)* do grupo *The New Seekers*, dos anos 1970. Mesmo com as acusações de plágio, o single alcançou o 11º lugar das paradas, o que garantiu a estreia do *Oasis* no *Top of The Pops*.

expressões midiáticas da época como “*Friends*”⁴⁶, a internet, as *Spice Girls* e a loteria, o *Oasis* conseguiu se infiltrar na vida britânica em tempo recorde” (LYNSKEY, 2016).

SUPERSONIC, 1995, A CONSAGRAÇÃO DO OASIS, A ‘BATALHA DO BRITPOP’

E se, em 1994, o Oasis surpreendeu o Reino Unido com um enorme e repentino sucesso, o ano seguinte foi o da afirmação. A banda colecionava tantos prêmios quanto polêmicas, e fez o Britpop atingir o mainstream, recolocando a 'música de guitarras' novamente no topo das paradas (HARRIS, 2004). As turnês da banda passavam, em pouco mais de um ano, de lugares com capacidade para 100, 150 pessoas, para mais de 10 mil, com ingressos que se esgotavam em minutos (BOWES, 2020).

A escalada do *Oasis* elevou a disputa nas paradas a outro nível. Antes, no Reino Unido, estar entre os 20 mais vendidos significava sucesso. Depois de *Definitely Maybe*, qualquer posição abaixo dos 10 primeiros era considerada fracasso pela imprensa (BOWES, 2020). O *Oasis* juntava popularidade e influência como há muito não se via no Reino Unido: “era a Beatlemania para mim, porque para onde se olhava, via pessoas andando como Liam, vestidas como ele, cortes de cabelo e tudo o mais. Até '*scousers*'⁴⁷ falavam como ele” (GRIFFITHS apud BOWES, 2020, p. 140–141).

Para estar ‘à altura’ da competição, Noel Gallagher tomou uma decisão que se configurava há algum tempo. Tony McCarroll, primeiro baterista e que nunca tivera a simpatia do guitarrista, foi ‘convidado a se retirar da banda’. No lugar dele, entrou Alan White, irmão de Steve White, baterista de Paul Weller, mais técnico⁴⁸.

Foi no meio da disputa pelos lugares do topo da lista de mais vendidos que se deu aquela que foi considerada a maior rivalidade entre bandas desde os tempos de Beatles e Rolling Stones⁴⁹. O passado ‘proletário’ dos irmãos Gallagher é visto por

⁴⁶ Seriado de TV de sucesso nos anos 1990 e 2000. Mais em: <https://www.imdb.com/title/tt0108778/>.

⁴⁷ Como é chamado pejorativamente quem nasce na vizinha e rival Liverpool.

⁴⁸ Anos depois, McCarroll processou a banda, exigindo (e ganhando) compensações por ter gravado *Definitely Maybe* e, segundo a imprensa local, o valor chegara a 18 milhões de libras. Mais em <https://www.theguardian.com/uk/1999/mar/03/audreygillan>.

⁴⁹ Os empresários das duas bandas se asseguravam que seus lançamentos jamais seriam no mesmo dia.

Hewitt (2016) como um dos pontos mais explorados pela mídia para alimentar a rivalidade contra as bandas de estudantes e bem-nascidos de Londres, especialmente o Blur (HEWITT, 2016). “[A] sociedade britânica era caracterizada por um abismo enorme e crescente entre ricos e pobres” (HEWITT, 2016, Kindle). O antagonismo entre os dois grupos desencadeou o que a mídia local chamou de ‘Batalha do Britpop’, em agosto de 1995 (BEAUMONT, 2019).

O Blur, em resposta a diversas provocações na mídia pelos Gallagher (DOWER, 2003; HARRIS, 2004), mudou a data de lançamento de *Country House* (primeiro single do quarto álbum da banda, *The Great Escape*) para 14 de agosto de 1995, mesmo dia em que sairia *Roll With It*, primeiro single do novo disco do Oasis, (*What's the Story*) *Morning Glory*. A atitude não era usual na indústria britânica e, como se não fosse suficiente, o Blur venceu o duelo de single mais vendido da semana com 270 mil cópias vendidas contra 217 mil de *Roll With It*⁵⁰, despertando de vez a ira dos Gallagher (BOWES, 2020; HARRIS, 2004; SAVAGE, 1995). A disputa foi assunto na mídia local, ganhando espaço até nos telejornais noturnos (DOWER, 2003; HARKEMA, 2021).

O momento era o que os britânicos chamam de ‘*midsummer*’, ou seja, o meio do verão, marcado pelo recesso do Parlamento e uma semana do início da temporada 1995/96 da *Premier League*⁵¹. Havia um vácuo de assuntos na imprensa local e a polêmica era tudo que a indústria fonográfica precisava para alavancar de vez o Britpop. Na mídia, a ‘Batalha do Britpop’ (BEAUMONT, 2019) transformou-se de vez numa disputa entre norte e sul da Inglaterra; ‘classe trabalhadora versus classe média’⁵² (BOWES, 2020; HARRIS, 2004; LAMACQ, 2019; ROBB, 2010). O assunto foi tão dominante que a imprensa local ‘se esqueceu’ de dar espaço a ícones como Michael Jackson e Madonna, que também lançaram singles naquela semana (HARRIS, 2004).

⁵⁰ Segundo a *Creation Records*, vendas não teriam sido contabilizadas devido a falhas em códigos de barras. A *Food*, gravadora do Blur comprada pela EMI, pôs o single à venda em mais formatos.

⁵¹ Campeonato inglês de futebol renomeado a partir de 1991. <https://www.premierleague.com>.

⁵² O ponto alto (e negativo) da disputa foi a declaração de Noel Gallagher em entrevista à NME – segundo ele, sob efeito de drogas – desejando que Damon Albarn e Graham Coxon “pegassem AIDS e morressem” (apud BOWES, 2020; HARRIS, 2004).

Logo depois, cerca de um ano após *Definitely Maybe*, o Oasis colocou nas lojas o segundo álbum, (*What's the Story*) *Morning Glory*, em 5 de outubro de 1995. Na primeira semana, cerca de duas unidades do álbum foram vendidas por minuto na maior cadeia de lojas de discos do Reino Unido, a HMV, fazendo com o que '*Morning Glory*' chegasse as 350 mil cópias comercializadas em sete dias (BOWES, 2020). Foi a confirmação do fenômeno. Com o novo disco, a banda finalmente encontrou o sucesso nos Estados Unidos, maior mercado mundial, puxado pelos singles *Wonderwall* e *Don't Look Back in Anger* (primeira com Noel Gallagher nos vocais). Artistas de renome como U2 e George Michael e celebridades como a modelo Kate Moss passaram a ser constantes nos *backstages* de shows (BOWES, 2020, p. 117).

A fama trouxe percalços. A vida dos integrantes, principalmente dos Gallagher, passou a ser devassada constantemente nos jornais (BOWES, 2020; HEWITT, 2016). Brigas entre os irmãos ficaram mais frequentes, públicas e violentas, como a que quase partiu a banda, durante as gravações de '*Morning Glory*' (BOWES, 2020; HEWITT, 2016; WHITECROSS, 2016). Os tabloides sensacionalistas tinham no *Oasis* uma fonte de escândalos que parecia inesgotável; alguns tentaram até lucrar com a relação dos irmãos com o pai, Tommy Gallagher⁵³ (BOWES, 2020; WHITECROSS, 2016).

IT'S GETTING BETTER (MAN!!), 1996, O AUGO, KNEBWORTH E O COMEÇO DO DECLÍNIO

Ainda assim, 1996 marcaria o ápice do *Oasis*. Depois de dois álbuns de extremo sucesso, a banda continuava a quebrar recordes e marcas no mercado fonográfico do Reino Unido. Naquele ano, foi a primeira banda desde o The Jam, em 1982, a tocar duas músicas numa mesma edição *Top of The Pops* (HEWITT, 2016). Além disso, ganhou três prêmios no *Brit Awards* daquele ano (Melhor Grupo, Melhor Vídeo, Melhor Álbum

⁵³ Um deles, o *News of The World*, levou Tommy Gallagher a um pub em Dublin onde a banda estava após um show. Também forçaram um contato telefônico em que Liam ameaçou 'quebrar as pernas' do pai, caso ele voltasse a os procurar.

Britânico) e, no palco para receber o troféu de ‘Melhor Grupo’, Noel Gallagher⁵⁴ proferiu a frase⁵⁵ que sintetizava a ‘união’ entre o Britpop e Tony Blair:

Há sete pessoas neste local que estão fazendo a diferença para os jovens neste país. Sou eu, 'Our Kid'⁵⁶, Bonehead, Guigs, Alan White, Alan McGee e Tony Blair. Se você tem um mínimo de caráter, vá e aperte a mão dele, ele é o cara. Poder para o povo! (Noel Gallagher, apud BOWES, 2020, p. 127).

Além da euforia pela possibilidade de um novo momento político, a Inglaterra sediou em 1996 o campeonato europeu de futebol, a Euro 96⁵⁷, que se tornou uma espécie de ‘epifania’ em todo o Reino Unido. E o Oasis personificou o momento.

Os shows ficavam cada vez maiores e mais ambiciosos. Por exemplo, cerca de 40 mil ingressos para uma apresentação no estádio de Maine Road, antiga casa do *Manchester City*, em 27 de abril, esgotaram-se em menos de três horas, forçando a marcação de uma nova data, a qual teve todos os bilhetes vendidos em apenas 70 minutos. A procura pelo Oasis fez surgir na comitiva da banda a ideia de que era a hora de se apresentar num lugar que acolhesse a grandiosidade do quinteto.

Knebworth Park, cerca de uma hora ao norte de Londres, foi a locação escolhida. O local já havia sido palco para shows de ícones do rock como Rolling Stones, Queen e Led Zeppelin. Porém, nestas ocasiões, todos os artistas com carreiras consolidadas de vários anos e até décadas. O *Oasis* se apresentaria em condições gigantescas apenas dois anos após o primeiro disco.

Os bilhetes para o show foram postos à venda em 11 de maio de 1996, e foram necessárias apenas quatro horas para que todos os 125 mil ingressos se esgotassem

⁵⁴ Além dessa, ficaria célebre (por motivos menos nobres) outra frase de Noel Gallagher ao receber o prêmio de Melhor Vídeo pelas mãos de Michael Hutchence, vocalista da banda australiana INXS. Ao sair do palco, o líder do Oasis diria "os que já foram' não deveriam entregar prêmios ao que 'serão'", referindo-se a uma possível decadência de Hutchence. O episódio foi retratado inclusive no documentário sobre o cantor, *Mistify* (2019, Dir. Richard Lowenstein). Hutchence se suicidaria em 22 de novembro de 1997, em Sydney, Austrália. Mais em: <https://www.nme.com/features/music-interviews/inxs-mystify-michael-hutchence-documentary-kylie-2552430>. Acessado em 19/07/21.

⁵⁵ Ver em https://www.youtube.com/watch?v=_cbFjmXSvv8.

⁵⁶ Forma como os britânicos se referem aos irmãos.

Em <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/our-kid>. Acessado em 21/06/2021.

⁵⁷ Mais em: <https://pt.uefa.com/uefaeuro-2020/news/025c-0f181f9774fd-f032315c99db-1000--euro-1996-tudo-o-que-precisa-de-saber/>. Acessado em 08/07/21

(BOWES, 2020; HARRIS, 2004; ROBB, 2010; WHITECROSS, 2016). Uma segunda performance foi anunciada e a procura causou transtornos às companhias telefônicas inglesas (a internet era recente e não havia vendas online de ingressos). Cerca de 5% da população inglesa, ou uma em cada 24 pessoas no Reino Unido, teria tentado conseguir um dos ingressos que eram vendidos a uma média de um a cada 10 segundos (BOWES, 2020; HARRIS, 2004). Para Noel Gallagher, “foi quando tudo começou a acabar” (apud ROBB, 2010, p. 379). Os shows em Knebworth representaram o apogeu da banda e denotaram o que era o Oasis: caos e grandiosidade. Ao mesmo tempo, significavam o fim simbólico do Britpop enquanto ‘movimento’ musical, pois tudo se tornara grande e ‘mainstream’ demais (HARRIS, 2004, p. xviii).

A partir dali, o Partido Trabalhista tomou as rédeas da popularidade que conseguira através do Britpop e se elegeu no ano seguinte, enquanto as bandas entraram em convulsão, afetadas por problemas de relacionamentos internos, de drogas e de conflitos artísticos. (HARRIS, 2003, 2004; NAVARRO, BETSABE, 2016). No *Oasis*, as tensões aumentaram com os posteriores abandonos de palco de Liam (geralmente alegando problemas na garganta), a não aparição no Acústico MTV no Royal Festival Hall, em Londres⁵⁸, a recusa em ir em turnê nos Estados Unidos pois ‘precisava arrumar um lugar para viver’ com a nova (e midiática) namorada, a atriz Patsy Kensit, culminando na prisão do vocalista por porte de cocaína em novembro do mesmo ano (BOWES, 2020).

E foi neste clima que a banda iniciou as gravações de *Be Here Now*, a ser lançado em 1997. As pressões internas cresciam e as sessões iniciais nos estúdios *Abbey Road*, em Londres, “foram horríveis porque Noel não queria estar lá, Liam também não. Ninguém da banda queria. (...) Eles deviam ter tirado umas férias” (MORRIS apud BOWES, 2020, p. 145–146). Mas, segundo as raízes irlandesas, o trabalho era a redenção dos males e Noel Gallagher atestava que “essa era a cura para tudo no Oasis. Vamos para um estúdio” (apud WHITECROSS, 2016). Porém, as brigas entre os

⁵⁸ Mais informações em: <https://www.radiox.co.uk/artists/oasis/liam-gallagher-oasis-mtv-unplugged-1996/>. Acessado em 16/07/21.

Gallagher pioraram e exigiram que os irmãos trabalhassem em diferentes horários nos diversos estúdios utilizados para a gravação de *Be Here Now*, o que dificultou as relações no grupo (BOWES, 2020; HEWITT, 2016). Assim, seria o disco, segundo Harris, que “mataria de vez o sonho do Britpop” (HARRIS, 2004, p. 314).

WHERE DID ALL GO WRONG? 1997, A ‘RESSACA’

No entanto, em janeiro 1997, o quinteto venceu o prêmio de ‘Melhor Banda’ (pelos leitores) e ‘Evento Musical do Ano’ (KNEBWORTH, em 1996), no NME Awards⁵⁹. Entretanto, os ataques da mídia, que via agora nas polêmicas um interesse maior do que nas músicas do grupo, tornavam-se mais constantes (HARRIS, 2004; HEWITT, 2016; WHITECROSS, 2016): no mesmo prêmio, o *Oasis* ainda foi ‘galardoado’ com os troféus de ‘Mais Mal Vestido’ e ‘Imbecil do Ano’, ambos para Liam Gallagher, e ‘Pior Banda’ (este escolhido pela publicação). Notava-se uma saturação ao Oasis por demasiada exposição (WHITECROSS, 2016). As declarações polêmicas, encaradas como escárnio, trouxeram problemas até com o governo e Noel Gallagher teve que enfrentar reações negativas por dizer que no Parlamento havia “grandes viciados em cocaína” (BOWES, 2020, p. 149; HARRIS, 2004; WHITECROSS, 2016).

Também foi o início de uma série de despedidas. Mark Coyle, fiel escudeiro e amigo de Noel desde os tempos de *Inspiral Carpets*, deixou de trabalhar como engenheiro de som do grupo, por problemas de saúde. Alan McGee ficou cada vez mais distante, em recuperação do vício em drogas, e Brian Cannon, designer de todas as capas de singles e álbuns, também se afastou.

Em maio, o Partido Trabalhista confirmou as previsões e venceu as eleições, colocando Tony Blair, o homem que havia se ligado ao Britpop, como Primeiro-Ministro. Na festa de comemoração pela vitória, ficou famosa a imagem de Noel Gallagher (um dos inúmeros convidados do setor das artes) apertando a mão do novo

⁵⁹ Mais em: <https://www.nme.com/awards-history/1997-606156>. Acessado em 19/07/21.

premier. Mesmo com todas as anteriores manifestações públicas de apoio a Blair, a imagem de um músico ‘se curvando’ a um político significou para muitos o começo do fim de uma era. A foto sintetizaria a incorporação do Britpop pelo *establishment* e não mais uma reação a ele (BOWES, 2020; HARKEMA, 2021; HARRIS, 2004; HEWITT, 2016).

Nesse ambiente, *Be Here Now*, nome inspirado no livro homônimo de espiritualismo lançado em 1971 pelo escritor Ram Dass, foi produzido em torno de um alto consumo de cocaína, o que o tornou ‘grandioso’ demais. Com diversas camadas de guitarras⁶⁰, volumes acima do normal e sem inovações após os dois primeiros, o álbum, lançado em 21 de agosto, foi duramente criticado pela imprensa. Mesmo assim, vendeu 696 mil cópias na primeira semana⁶¹. Dez dias depois a Princesa Diana morreria em um acidente de carro junto com seu namorado, o empresário Dodi Fayed⁶², levando o Reino Unido e o mundo a um estado de consternação (HARRIS, 2004).

Nenhum álbum na história experimentou uma reversão tão rápida e dramática da sorte. *Be Here Now* foi reenquadrado primeiro como uma decepção e depois como um desastre. Caiu rapidamente, ficando bem aquém das vendas alcançadas em 1995 de (What’s the Story) Morning Glory, com muitas cópias acabando em prateleiras de lojas de segunda mão (LYNSKEY, 2016)

O desgaste não era só midiático. Musicalmente, percebia-se um novo momento no Reino Unido marcado pelo lançamento de álbuns mais experimentais e melancólicos. Alguns dos expoentes do momento seriam ‘*Urban Hymns*’, do Verve e ‘*Ok, Computer*’, do *Radiohead*, talvez o mais representativo dessa virada (LAMACQ, 2019). Os discos e as circunstâncias contrastavam com a energia e o alto volume de *Be Here Now*. Bandas como *Verve* e *Radiohead* botavam de lado a ideia de que, agora, para fazer música era necessário ser ‘viril e tocar um rock masculino’ (HARRIS, 2004).

⁶⁰ Uma das faixas, *My Big Mouth*, teria, de acordo com Harris (2004), mais de 30 guitarras gravadas.

⁶¹ O que o tornou o álbum que bateu o recorde de venda mais rápida na história da Grã-Bretanha, somente sendo superado por ‘25’, de Adele, em 2015 (LYNSKEY, 2016).

⁶² Mais em: <https://www.britannica.com/biography/Diana-princess-of-Wales>. Acessado em 08/07/21.

Por outro lado, a ascensão das ‘boybands’ e ‘girlbands’ era outra ‘ameaça’ ao Britpop⁶³. E como numa repetição de fatos históricos, uma das *Spice Girls*, Geri Halliwell aparecia com um vestido inspirado na *Union Jack*, no *Brit Awards* de 1997 (HARKEMA, 2021; HARRIS, 2004). Algo como uma ‘passagem de bastão’ do rock do ‘new lad’ para o ‘girl power’, também polido pela imprensa e pela indústria fonográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Britpop, entre 1993 e 1997, foi baseado numa estética construída principalmente pela imprensa através do uso da nostalgia e atitude nacionalista, em contrapartida ao grunge. Apareceu num momento de “mudança geracional”, inclusive na política (HARRIS apud HARKEMA, 2021), e, inicialmente, tratou-se de um produto de jovens da classe média, até que uma banda do norte da Inglaterra tomou a frente e mudou o rumo.

A cidade de Manchester, berço de grandes revoluções sociais e culturais (BOTTÀ, 2009; DAMMS, 2018; HASLAM, 1999; ROBB, 2010), desempenha um papel duplo nessa jornada: é o cenário que o *Oasis* gostaria de deixar para trás e, ao mesmo tempo, simboliza que o norte do país é um poderoso rival da capital Londres.

A banda manteve uma trajetória de sucesso com mais quatro álbuns de estúdio⁶⁴ encerrando as atividades em 2009⁶⁵. No início, o *Oasis* era visto como uma alternativa ruidosa ao *mainstream* britânico e à música feita por estudantes de artes da classe média, como o Blur (BOWES, 2020; HEWITT, 2016; HARRIS, 2004). Sem a mesma educação formal, a banda valeu-se do background de Noel Gallagher para constituir

⁶³ A grande ironia do Britpop foi que um dos hits que simbolizaram seu fim, 'Song 2' do disco 'Blur', de 1997, do grupo homônimo que remetia a *Smells Like Teen Spirit*, do Nirvana, justamente o grupo que representava o que o Britpop queria enterrar. Inclusive, o disco estava repleto de referências do indie americano da época (MACONIE, 1999).

⁶⁴ *Standing on the Shoulder of Giants* (2000), *Heathen Chemistry* (2002), *Don't Believe the Truth* (2005) e *Dig Out Your Soul* (2008), além de um álbum ao vivo, *Familiar to Millions* (2000) e três coletâneas: *The Masterplan* (B-sides de singles) (1998), *Stop the Clocks* (2006) e *Time Flies... 1994-2009* (2010).

⁶⁵ O fim da banda aconteceu após uma briga entre Liam e Noel Gallagher poucos minutos de entrarem em palco no festival *Rock em Scene*, em Paris, em 28 de agosto de 2009.

uma sonoridade que, ao mesmo tempo, remetia ao passado musical britânico como *Beatles*, *Rolling Stones*, *Sex Pistols*, *The Smiths* e, principalmente, *Stone Roses*, porém era identificado como algo novo e que falaria diretamente aos jovens da época, principalmente os da classe trabalhadora que se viam representados culturalmente após muito tempo. “Em meados dos anos 90, havia uma sensação de que poderia haver um bom populismo, e o Oasis parecia incorporar isso. A banda acenou com o esporte e a cultura da classe trabalhadora e a herança da contracultura” (NIVEN apud LYNSKEY, 2016).

O *Oasis* refletia as esperanças de um momento de otimismo crescente e representava uma comunhão em “tempos que políticos neoliberais estavam desmantelando a sociedade e tentando fingir que o socialismo nunca aconteceu, a música do *Oasis*, de algum modo, estava nos ressocializando” (NIVEN, 2014, p. 111). Porém, a banda logo sucumbiu aos estereótipos e excessos do *rock n' roll*, representados nos shows em *Knebworth* e no terceiro disco da banda, *Be Here Now*. Que representaria para *Savage*, “o fim do Britpop” (apud DOWER, 2003; LAMACQ, 2019).

Os significados atribuídos ao Oasis, principalmente aos Gallagher, são também, como diz DeNora, fruto da “negociação e da reafirmação social” que a banda teve na época, com a ascensão de classe trabalhadora para o sucesso repentino (apud GUERRA, 2015, p. 10). A mudança de status social um tanto quanto rápida fez com que o comportamento social do Oasis fosse embebido de uma agressividade que remetia aos clichês de 'sexo, drogas e *rock n' roll*' e uma boa parcela de confusão e polêmicas (BOWES, 2020), conectando-o diretamente com a imagem do '*New Lad*'. O *Oasis* era um coletivo, “uma banda que parecia uma gangue e agia como uma” (HARRIS, 2004, p. 122; HEWITT, 2016, p. 69).

REFERÊNCIAS

BEAUMONT, Mark. Blur and Oasis' big Britpop chart battle – the definitive story of what really happened. **New Musical Express**, ago. 2019.

BENNETT, Andy. “Village Greens and Terraced Streets”: Britpop and representations

of Britishness'. **Young**, v. 5, n. 4, p. 20–33, 1997.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. **Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual**. [S.l: s.n.], 2004.

BLACK, Johnny. The Big Bang. **Mojo**, p. 16–19, jan. 2021.

BORTHWICK, S., & MOY, R. Indie: The politics of production and distribution. **Popular Music Genres: An Introduction**, p. 176–196, 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctvxcrbm0.15>>.

BOTTÀ, Giacomo. The city that was creative and did not know: Manchester and popular music, 1976-97. **European Journal of Cultural Studies**, v. 12, n. 3, p. 349–365, 2009.

BOWES, Richard. **Some Might Say**. The Definitive Story of Oasis. London: This Day in Music Books, 2020.

CAVANAGH, David. **Creation Records Story - My magpie Eyes are Hungry for the Prize**. London: Virgin Books, 2000.

CROSSLEY, Nick. **Networks of sound, style and subversion**. The punk and post-punk worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975-80. Manchester: Manchester University Press, 2015.

DAMMS, Colin. Where Were You While We Were Getting High? How Manchester Became The Republik of Mancunia. **Merge**, v. 2, p. 1–23, 2018.

DOWER, John. **Live Forever – The Rise and Fall of Britpop**. England: British Broadcasting Corporation (BBC) , 2003

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Global, 1985.

FEIXA, Carles. **De jóvenes, bandas e tribus**. Barcelona: [s.n.], 1999.

FRASER, Benjamin; FUOTO, Abby. Manchester , 1976: Documenting the urban nature of Joy Division ' s musical production. v. 1, n. 2, p. 139–154, 2012.

GILBERT, Pat. Hey Yoy, Get Out of My Cloud. **Mojo**, p. 22–31, jan. 2021.

GUERRA, Paula. Sonhos Pop: Criação, aura e carisma na música moderna portuguesa. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em**

Comunicação. E-compós, Brasília, v.18, n.1, jan./abr. 2015.

HARKEMA, Reginald. **Hail Britpop!** Canada: Netflix. , 2021

HARRIS, John. **Don't look back in anger:** the simultaneous rise of Blair and Britpop marked a brief moment of unity between culture and politics. So where did it all go wrong? (New Statesman (1996). [S.l: s.n.]. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsclr&AN=edsclr.A102138568&site=eds-live>>, 2003.

HARRIS, John. **The Last Party:** Britpop, Blair and the Demise of English Rock. London: Harper Perennial, 2004.

HASLAM, Dave. **Manchester, England.** The story of the pop cult city. London: Fourth State, 1999.

HESMONDHALGH, David. British Popular Music and National Identity',. In: MORLEY, D (Org.). **British Cultural Studies. Geography, Nationality, and Identity.** Oxford: Oxford University Press, 2005. p. 273–286.

HESMONDHALGH, David. Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre. **Cultural Studies**, v. 13, n. 1, p. 34–61, 1999.

HEWITT, Paolo. **Getting high:** The adventures of Oasis. London: Dean Street Press, 2016.

JONES, Rhian E. Music, politics and identity: from Cool Britannia to Grime4Corbyn. **Soundings (13626620)**, n. 67, p. 50–61, 2017. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=127495050&site=eds-live>>.

LAMACQ, Steve. **Going Deaf for a Living.** London: Omnibus Press, 2019.

LUEDERS, Claudia. **Britpop's Common People** – National identity, popular music and young people in the 1990's. 2016.

LUMSDEN, Ross. **A Rhetorical Analysis and Interlinked Aspects of Culture that affected the Success of the Musical Band Oasis in the UK and US.** 2008. 2008. Disponível em: <<https://spiral.lynn.edu/etds/21>>.

LYNSKEY, Dorian. 'Flattened by the cocaine panzers' – the toxic legacy of Oasis's Be Here Now | Oasis | The Guardian. **The Guardian**, 6 out. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2016/oct/06/flattened-by-the-cocaine-panzers->

the-toxic-legacy-of-oasiss-be-here-now>. Acesso em: 12 jul. 2021.

MACONIE, Stuart. **Blur 3862 Days. The Official History**. London: Virgin, 1999.

MACONIE, Stuart. Who Do You Think You Are Kidding, Mr. Cobain? **Select Magazine**, p. 61–71, 1993.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 2ª Edição ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

Manchester City Council. Disponível em: <<https://www.manchester.gov.uk/>>.

MCGEE, Alan. **Creation Stories**. Riots, raves and running a label. Londres: Sidgwick & Jackson, 2013.

MILLWARD, Peter; WIDDOP, Paul; HALPIN, Michael. A ‘Different Class’? Homophily and Heterophily in the Social Class Networks of Britpop. **Cultural Sociology**, v. 11, n. 3, p. 318–336, 2017. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edb&AN=124840993&site=eds-live>>.

MORLEY, Paul. The Sex Pistols play the Lesser Free Hall: all of indie Manchester sees the future of music. **The Guardian**, London, 14 jun. 2011. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2011/jun/14/sex-pistols-lesser-free-hall>>.

NAVARRO, Betsabe. Creative industries and Britpop: the marketisation of culture, politics and national identity. **Consumption, Markets & Culture**, v. 19, n. 2, p. 228–243, 2016. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edswss&AN=00037007980004&site=eds-live>>.

NAVARRO, Betsabé. Creative industries and Britpop: the marketisation of culture, politics and national identity. **Consumption, Markets & Culture**, v. 19, n. 2, p. 228–243, 2016. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edb&AN=112814442&site=eds-live>>.

NIVEN, Alex. **Oasis’ Definitely Maybe**. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2014.

NIVEN, Alex. **OASIS – “Some Might Say” | FreakyTrigger**. Disponível em: <<http://freakytrigger.co.uk/popular/2013/06/oasis-some-might-say/#more-25031>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

O’CONNOR, Danny. **Upside Down: The Creation Records Story**. England: Document

Productions Ltd. , 2010

RACHEL, Daniel. **Don't look back in anger:** The rise and fall of Cool Britannia, told by those who were there. London: Trapeze, 2019.

REDHEAD, Steve. **The End-of-the-century Party:** Youth and Pop Towards 2000. Manchester: [s.n.], 1990.

ROBB, John. **The North Will Rise Again:** Manchester Music City 1976-1996. London: Aurum, 2010.

SAVAGE, Jon. **England's Dreaming Sex Pistols and Punk Rock.** London: Farber & Farber, 1991.

SAVAGE, Jon. **Letters From London:** Britpop. London: Artforum, 1995.

STRATTON, Jon; BENNETT, Andy (Org.). **Britpop and the English Music Tradition.** [S.l.]: Routledge, 2016. v. 1.

VERMEULEN, P. The 1990s. In: BOXALL, PETER (Org.). **The Cambridge Companion to British Fiction: 1980–2018.** Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 32–46.

WARD, David. Hacienda fans rave at plan for luxury flats. **The Guardian**, London, 2002.

WELSH, Irvine. **Trainspotting.** London: Vintage, 1993.

WHITECROSS, Max. **Supersonic.** England: Lorton Entertainment, 2016.

WHITELEY, Sheila. Trainspotting: The Gendered History of Britpop. In: STRATTON, JON; BENNETT, ANDY (Org.). **Britpop and the English music tradition.** 1. ed. London: Routledge, 2016. Disponível em: <<https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9781315570372/britpop-english-music-tradition-jon-stratton-andy-bennett>>.

WILKINSON, Roy. In The Beginning. **Mojo**, p. 10–15, fev. 2021.

YARM, Mark. **Everybody loves our town:** A history of grunge. New York: Crown Archetype, 2011.

Recebido em 24 de julho de 2021.

Aprovado em 01 de novembro de 2021.