

my my!
a história dos abba e do mundo
que revolucionaram
giles smith

Tradução de Ana Nereu Reis

Para Simon e Jem

Ainda gostava de saber por que razão tivemos tanto sucesso com os ABBA. Mas não faço ideia. Quero dizer, compusemos boas canções, fizemos bons discos e as raparigas são excelentes cantoras. Mas não foram essas as razões. Há algo que não conseguimos definir e que, de certa forma, nada tem que ver connosco.

Benny Andersson dos ABBA

INTRODUÇÃO

Atualmente, (muitíssimos de nós) estamos totalmente à vontade com a ubiquidade dos ABBA, com a sua presença no ar que respiramos. Retiro isto aleatoriamente da minha própria experiência: no verão de 2023, enquanto deambulava por um mercado em França, ouvi um vendedor a cantarolar brevemente enquanto procurava trocos para um cliente. A canção que ele cantarolava era «Money, money, money!». Depois segui pela estrada e tomei café num estabelecimento onde se ouvia «Knowing Me, Knowing You». Ao regressar ao lugar onde estávamos hospedados, parei num supermercado e coloquei comida num carrinho ao som de «Take a Chance on Me».

Três encontros fortuitos com a música dos ABBA no espaço de cerca de noventa minutos. Ocasionalmente, quando nos deslocamos pela Europa nesta altura da História, podem perdoar-nos por concluirmos que o mundo é dos ABBA e que nós só vivemos nele.

O que é mais difícil de recordar é que nem sempre foi assim. É possível que muitas das pessoas que se aglomeram alegremente no espetáculo ABBA Voyage, em Londres, que revolvem inconscientemente as camisolas dos ABBA, os porta-chaves dos ABBA e as bandejas de chá dos ABBA na loja do anfiteatro, fiquem surpreendidas ao saber que o amor pelos ABBA foi sempre um amor cujo nome não ousávamos dizer, muito menos entre miúdos de treze anos no recreio da escola. Mas, como iremos ver, este autor — com a sua cópia cuidadosamente escondida do álbum *ABBA* de 1975 gravada numa cassete — pode atestar isso pessoalmente.

O facto é que, durante muito tempo, parecia que o local de onde os ABBA tinham vindo — tanto no sentido da Suécia como do Festival Eurovisão da Canção de 1974, onde ganharam notoriedade pela primeira

vez — colocara uma forte restrição ao que a banda e a sua música poderiam ser ou significar para as pessoas. Quase três anos depois de terem cantado «Waterloo» em Brighton, uma crítica do *Guardian* sobre uma rara atuação ao vivo dos ABBA em Londres descrevia-os discretamente como «quatro pessoas europeias» que faziam «um *eurorock pop* elegante», e comentava, em jeito de conclusão, que era «bom poder juntar quatro rostos a um som agradável». Não há, evidentemente, nenhum termo no léxico crítico mais condenatório do que «agradável». Quanto ao termo «euro» — como em «pessoas europeias» e «*eurorock*» —, também surge repetidamente em textos sobre os ABBA neste período e raramente tem um significado positivo.

Dois anos mais tarde, em 1979, o crítico de *rock* americano Robert Christgau, ao escrever no *Village Voice*, nem sequer tentou dourar a pílula: «Acabámos de conhecer o inimigo», escreveu, depois de ter visto os ABBA em concerto, «e são eles.» Nesse mesmo ano, de regresso à Grã-Bretanha, um crítico do *Guardian* desqualifica os ABBA como fabricantes de «canções *pop* descartáveis», outra acusação frequente. E percebe-se porque é que a afirmação surge, embora (com o benefício da retrospectiva) seja um tipo de descartável engraçado que se mantém durante meio século e faz com que os seus criadores tenham um museu dedicado a eles na sua cidade natal.

À medida que os ABBA tentavam abrir caminho no mundo, rapidamente se percebeu que o Festival Eurovisão da Canção era um género único de trampolim que também podia funcionar como uma armadilha. Depois de terem sido catapultados para a fama naquele palco em Brighton, os ABBA iriam olhar à sua volta meses e anos mais tarde e descobrir que, de alguma forma, todo o cenário tinha fastidiosamente vindo com eles e ameaçava arrastá-los de novo para baixo.

Portanto: uma atuação sueca, uma atuação na Eurovisão... Os ABBA e os seus defensores terão muita dificuldade em responder à acusação reiterada do grupo sobre estes dois factos que, do ponto de vista da defesa, têm a desvantagem de ser totalmente inegáveis.

«Pessoalmente, detesto o que eles representam», escreveu um crítico em 1979, «e acho-os brilhantes.» Pelo menos aqui estava a prova de um degelo. Mas também era uma prova de que mesmo os defensores dos ABBA teriam de se amarrar, durante algum tempo, em nós de ambiguidade. *Tão bons... e ao mesmo tempo tão foleiros. Isto não devia estar a funcionar para mim... e, no entanto, está claramente a fazê-lo.* Mesmo os seus admiradores mais fervorosos acabaram por reconhecer, por vezes, que havia algo de confuso nos ABBA, algo que estava para além do seu entendimento.

E depois havia o seu sucesso manifesto, que constituía um problema totalmente diferente para os críticos. «Calculadamente comercial» era a acusação frequente, e era feita com especial vigor e persistência pelos críticos na Suécia, onde a frase «maior exportação depois da Volvo» podia muitas vezes parecer conter traços de uma aversão ao mais alto nível. Mas «comercial» é, obviamente, uma queixa que só pode ser feita com o benefício da retrospectiva, porque não se pode fazer esta afirmação de uma banda comercialmente *malsucedida*. E ignora o facto de que o sucesso dos ABBA — a forma, a escala, a duração do mesmo — foi frequentemente uma surpresa também para os próprios ABBA; que, com o sucesso *pop*, os cálculos não são tão facilmente possíveis como as pessoas gostam de pensar; que, em última análise, até os ABBA só podiam fazer o que faziam e depois esperar para ver o que acontecia. E o que acontecia dependia de nós, o público ouvinte. Isto significa que a banda conheceu posteriormente a sensação — estimulante, sem dúvida, mas também, decerto, por vezes alarmante — de libertar forças que não podia controlar completamente.

E qual era a melhor parte dessas forças incontrolláveis? Bem, também éramos nós. Teremos muito por que responder, em relação aos ABBA, nas páginas seguintes.

Ao mesmo tempo, por muito que a banda faça parte da nossa vida, a sua presença parece muitas vezes vir acompanhada de um certo distanciamento — com algo de remoto, algo até possivelmente um pouco frio. E as pessoas que não são suecas têm tendência a atribuir esse distanciamento ao «caráter sueco» dos ABBA — o que significa que tendem a detetar algo de reservado e desapaixonado na banda e na sua música, que assumem estar presente por força do caráter nacional. Mas tudo isso soa suspeitosamente rápido e simples, bem como presunçoso, e talvez toda essa área possa merecer um olhar um pouco mais atento. Como muitas outras coisas sobre os ABBA, com efeito.

Os ABBA são (suspeito que a probabilidade de isto ser verdade é muito elevada) a banda mais conhecida da qual pouco ou quase nada se sabe. Claro que há fãs e superfãs dos ABBA, cujo empenho no estudo de Agnetha, Björn, Benny e Frida em todas as suas manifestações é simultaneamente esclarecedor e modesto — e, de facto, passei um delicioso fim de semana com alguns deles em Estocolmo, há pouco tempo, sobre o qual escreverei mais adiante nestas páginas. Mas no lugar um pouco menos exclusivo e mais fortuito onde os ABBA se cruzam com o ouvinte em geral (o lugar onde considero estar a ação principal, em termos de ABBA, e certamente o lugar que mais me interessa para efeitos deste livro), é evidente que persista frequentemente uma certa nebulosidade sobre a banda.

Algo distante mesmo no auge da fama, a banda só foi total e abertamente aceite pelo mundo alguns anos depois de ter, para todos os efeitos, deixado de existir. Consequentemente, hoje em dia, a familiaridade com a música dos ABBA ultrapassa a familiaridade com qualquer outra coisa acerca deles. Os membros da banda são, por qualquer definição do termo, superestrelas; mas, em 2024, mesmo em círculos onde os ABBA são apreciados e adorados, uma capacidade confiante e infalível de distinguir o Benny do Björn — ou mesmo, em alguns casos, a Agnetha da Anni-Frid — denota um conhecimento dos ABBA praticamente a nível de doutoramento. Sabemos, talvez, que se tratava de dois casais (Björn e Agnetha, não é? Benny e Anni-Frid?) cujos casamentos se desfizeram, mas que, de alguma forma (será que é verdade?), mantiveram a banda na estrada mesmo depois disso, canalizando heroicamente a dor da separação em canções intemporais como «The Winner Takes It All» e «Knowing Me, Knowing You». Mas Björn escreveu a letra da segunda dessas canções dois anos antes de se separar de Agnetha e quando estavam juntos, aparentemente felizes e a desfrutar da chegada do seu segundo filho. E Benny e Frida só se casaram depois de Björn e Agnetha terem decidido separar-se, por isso...

A verdade é que não sabemos muito, e a maior parte do que sabemos está errado, é improvisado, é uma conjectura ou (mais frequentemente) uma projeção. A glória em toda a sua plenitude chegou aos ABBA postumamente, quando já tinham abandonado o palco e o estúdio, e assim, com uma pureza que é rara na história da *pop* — e praticamente impossível na era das redes sociais —, Agnetha, Björn, Benny e Frida brilham nas nossas mentes como um conjunto de canções aparentemente à prova de bomba que um grande número de nós parece incansavelmente feliz por ouvir. As canções, nós conhecemos.

Mas *como* é que as conhecemos? Para todos os efeitos, os ABBA deixaram de ser uma banda em 1982, há quarenta e dois anos. Tiveram mais ou menos oito anos de vida criativa juntos como artistas de gravação e atuação, mais ou menos o mesmo que os Beatles. Depois, embora nunca tivessem feito um anúncio oficial de que tinham acabado, retiraram-se, aparentemente exaustos ou, até certo ponto, esgotados e saturados da companhia uns dos outros, e passaram para outras coisas: álbuns a solo no caso de Agnetha e Frida, composição de musicais no caso de Björn e Benny. Nessa altura, considerava-se que os ABBA tinham ultrapassado o seu objetivo e, mais do que isso, eram vistos em muitos quadrantes como irremediavelmente pirosos. Não existe nenhuma imagem dos membros da banda na capa de *ABBA Gold*, o álbum de compilação de dezanove canções, elaborado pela editora

Polydor em 1992, onze anos após o último conjunto de gravações de estúdio da banda; isto porque o álbum foi objeto de um cuidadoso estudo de mercado antes do seu lançamento, e o *feedback* dos grupos de discussão foi que, embora as pessoas estivessem potencialmente interessadas em comprar um disco com os êxitos dos ABBA, e mais do que felizes e capazes de nomear as canções que não se importariam de ouvir nele, como «Take a Chance on Me», «The Name of the Game», «Super Trouper», não queriam especialmente possuir algo com os rostos da banda exibidos de forma proeminente. Por este facto, a editora optou por letras douradas simples sobre um fundo preto. Tais eram os sentimentos relativos aos ABBA em 1992.

Todavia, foi o álbum *ABBA Gold* que começou a mudar o clima em torno da banda, dando início ao que hoje podemos considerar como o período de renascimento dos ABBA, ajudado, de forma algo aleatória, por dois filmes australianos que apresentavam as suas canções, *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* e *Muriel's Wedding*, ambos lançados em 1994; ajudado também, a seu tempo, pelo musical *Mamma Mia!*, de 1999, e pelo primeiro dos dois filmes que dele resultaram, em 2008. Nessa altura, uma década depois do início do século XIX, os ABBA, outrora considerados mortos e enterrados, estavam provavelmente mais vivos do que nunca. O álbum *ABBA Gold* já vendeu mais de 32 milhões de cópias em todo o mundo e está atrás apenas dos *Greatest Hits* dos Queen como o disco mais vendido de todos os tempos no Reino Unido.

E então, no final de 2021, quase do nada, a banda reapareceu entre nós, não apenas com uma derradeira explosão de música nova totalmente inesperada e desafiadora do tempo, mas na forma de *Voyage*, um espetáculo de palco sedutoramente imersivo e misteriosamente enternecedor, que era nada menos do que uma completa recriação da experiência de concerto ao vivo e que revelou os membros da banda como um conjunto de versões idealizadas e geradas por computador de si mesmos, sendo estas versões, de alguma forma e em simultâneo, inteiramente eles e tudo menos eles.

Por esta altura, quase quarenta e dois anos após o seu último concerto oficial e com os membros da banda já nos seus setenta anos e, aparentemente, totalmente indiferentes perante a ideia de atuarem juntos em carne e osso, os ABBA provavelmente nunca tinham sido tão notáveis, e, sem dúvida, nunca tinham sido tão ABBA.

* * *

«Passei toda a minha vida a ler as suas obras», disse um admirador entusiasmado ao escritor Samuel Beckett.

«Deve estar mais que farto», respondeu Beckett.

Bem, aqui estou eu, meio século depois de «Waterloo», e em posição de dizer o mesmo aos membros dos ABBA, se alguma vez os conhecer, o que (devo provavelmente mencionar nesta altura) nunca aconteceu.

«Passei toda a minha vida a ouvir as vossas canções», podia eu dizer, «ou toda a vida de que me consigo recordar... E não, na verdade, antes que perguntem, não estou farto. Ou, pelo menos, não dos ABBA.»

Porque... que significado teria, em 2024, dizer que estamos fartos dos ABBA, a não ser admitir que já não temos paciência para a música *pop* de um modo geral ou que a música *pop* já não tem paciência para nós?

E não se pode dizer que sou o único a sentir-me assim. A maré da crítica mudou e até Clive James acabou por se retratar. James, como veremos, foi um dos primeiros a rejeitar os ABBA, rotulando-os de «incuravelmente insignificantes» com base na prova enérgica, mas escassa, daquela aparição na Eurovisão em 1974. Todavia, em 2013, James analisou um documentário sobre a banda e lamentou ter sido tão rápido a tirar conclusões. Aparentemente, o facto de ter tido uma filha que, entretanto, ouvia incessantemente a música dos ABBA alterou a opinião dele.

«A intensidade com que milhões de pessoas apreciavam a música dos ABBA era difícil de contestar», escreveu James, e o que quer que os ABBA tivessem ou não vestido durante as suas atuações era, apercebeu-se com o passar do tempo, irrelevante.

«O que importava eram as quatro vozes e a forma como se misturavam, gerando melodias e harmonias que, nos discos, preenchiam todos os espaços na mistura. Podia-se dançar ao som delas para sempre», concluiu James.

Não acho que isto esteja correto, sobre as vozes preencherem «todos os espaços na mistura». De facto, não sei bem como é que soaria um disco em que as vozes preenchessem todos os espaços. E isso faz-me pensar até que ponto James teria escutado com atenção os ABBA no processo de mudança de opinião. Mas, então, porque é que ele sentiria que precisava de o fazer? Uma das qualidades mágicas da música *pop* é certamente o facto de muitos dos seus adotantes mais fervorosos não a escutarem com muita atenção nem sentirem que têm de o fazer. A música *pop* comunica frequentemente com o coração antes de falar com a cabeça e, por vezes, nem sequer chega a falar com a cabeça. O que se escreve sobre música *pop* não menciona isto com a frequência suficiente.

O que é certamente verdade é que, ao longo dos cinquenta anos desde «Waterloo», os ABBA têm sido apreciados por praticamente todo o tipo de pessoas e de praticamente todas as formas em que é possível gostar de um grupo *pop*. Adolescentes enamorados gritaram o nome deles e Clive James sorriu ao grupo de forma calorosa aos setenta e quatro anos. Foram consumidos à pressa como estrelas *pop* melosas e desfrutados sobriamente como artesãos musicais de talento excepcional. Foram apreciados com ironia e também com toda a sinceridade. Têm sido um prazer secreto e um prazer descarado. Os discos deles conseguiram definir épocas inteiras e escapar completamente à História, o que faz com que, em 2024, as suas canções sejam calorosamente familiares tanto para os *nostálgicos* dos anos de 1970, desejosos de visitar as suas infâncias, como para aqueles que nem sequer tinham nascido quando o século xx terminou. Têm sido aclamados tanto como ícones *gays* exuberantes, como fornecedores fiáveis de música de dança pangeracional para receções de casamentos heterossexuais. A sua música conhece o amor inequívoco dos melhores e, não obstante, também foi utilizada como banda sonora em festas de arromba em Downing Street, na sequência de violações ao confinamento (a célebre «festa dos ABBA», a 13 de novembro de 2020, sobre a qual Benny Andersson declarou, com um compreensível instinto de dissociação: «Não se pode chamar-lhe uma festa dos ABBA. Trata-se de uma festa Johnson»).

Foram alvo de uma homenagem sincera por parte de artistas tão diversos como os U2, Dionne Warwick e os Foo Fighters, e foram explorados para fins cómicos por French and Saunders («C'est La Vie»), pela equipa *Not the Nine O'Clock News* de Rowan Atkinson («Super Dupa») e por Alan Partridge (a-ha!), que aprecia tanto os ABBA que deu o nome Fernando ao seu único filho. A música dos ABBA é um dos poucos laços que ligam diretamente o falecido Sid Vicious dos Sex Pistols, que uma vez atravessou a correr um aeroporto para conhecer a banda, à falecida Rainha Isabel II, que aparentemente disse a alguém que apreciava em especial «Dancing Queen» porque «eu sou a Rainha e gosto de dançar». E são os únicos vencedores do Festival Eurovisão da Canção que alguma vez foram introduzidos no Rock & Roll Hall of Fame, o que aconteceu em 2010 e teria sido impensável — na verdade, diretamente contraditório — durante o tempo em que os ABBA estavam a produzir os discos que lhes valeram esse reconhecimento. Nesta variedade extremamente elástica, superam até os Beatles. Sem dúvida, é concedido a pouquíssimos grupos terem sido tantas coisas para tantas pessoas em tantos momentos diferentes. É concedido a ainda menos terem

sido tantas coisas para tantas pessoas enquanto os membros do grupo se limitavam a permanecer nas suas várias casas durante quatro décadas sem fazer nada (ou, pelo menos, nada relacionado com os ABBA).

E esse é, sem dúvida, o pormenor mais delicioso na narrativa profundamente satisfatória da eventual defesa generalizada dos ABBA. Todas as coisas pelas quais foram rotineiramente ridicularizados e desprezados ao longo do seu percurso (a maneira como se vestiam, as danças, os sotaques, o *caráter sueco* aparentemente inevitável) acabaram por se transformar em coisas pelas quais podiam ser descomplicadamente celebrados e apreciados, se estivessemos dispostos a fazê-lo. Todavia, esta transformação completa da sua posição cultural aconteceu sem esforço próprio, nos longos anos da sua ausência, quando apenas a música gravada andava por aí para falar por eles e agitar as coisas em seu nome. Tudo o que Björn, Benny, Agnetha e Frida tiveram de fazer para serem plena e retumbantemente apreciados foi... nada. Só tiveram de ficar à espera até que o resto de nós caísse em si.

Ocorre-me, então, que a história dos ABBA e a sua influência duradoura no mundo é um lugar único de onde podemos tentar responder a questões sobre a natureza das canções *pop* de sucesso e a natureza do estrelato *pop* à medida que o tempo passa. Talvez se olharmos com atenção para as nossas interações com os ABBA ao longo dos tempos — para a forma como eles entraram e saíram das nossas vidas, como a nossa relação começou e cresceu, aumentou e diminuiu, aqueceu e arrefeceu e, finalmente, voltou a aquecer — e tudo no espírito de tentarmos honestamente perceber *o que raio se estava a passar ali*, podemos sensatamente chegar a algumas verdades que são válidas para as nossas interações com toda a música *pop*, e não apenas com a música dos ABBA.

E como um desenvolvimento óbvio disso, também me ocorre que se quisermos abordar os mistérios da canção *pop* universal — de que é feita, como é construída, como funciona a sua magia e, talvez acima de tudo, porque é que nos agarramos a essas canções com tanta força —, então o catálogo dos ABBA não é apenas um bom ponto de partida. Pode ser, de facto, o melhor que temos.

Mas só há uma maneira de o descobrir. Comprei uma cópia em vinil do álbum *ABBA Gold* (em vinil dourado, naturalmente). Andei a vasculhar em várias caixas à procura de *singles* e cassetes antigos dos ABBA. Procurei no horizonte eventos potencialmente esclarecedores relacionados com os ABBA. Retirei alguns livros de História da prateleira e abri o YouTube. E depois respirei fundo e viajei para o planeta dos ABBA.



O livro de História na prateleira¹

Estamos na Grã-Bretanha, no início de 1974, e as coisas não estão a correr muito bem. Os preços da eletricidade são altíssimos. As greves abundam. A produção está em declínio e as pessoas estão a ser atingidas por uma inflação galopante e um custo de vida elevado. O Partido Conservador, no poder, está muito dividido relativamente aos acordos comerciais com os nossos vizinhos mais próximos na Europa, os políticos de extrema-direita estão a beneficiar de níveis desproporcionados de atenção mediática e o país será chamado a votar em duas eleições gerais num único ano: um nível de instabilidade política desconhecido neste país desde 1910.

Sim, eu sei... imagine só.

Além disso, as previsões apontam para fenómenos meteorológicos extremos: tempestades e inundações, tornados até — vinte e um deles estão previstos para o Sul de Inglaterra só na noite de 10 para 11 de março. Com Denis Healey do Partido Trabalhista, na qualidade de chanceler sombra do Tesouro, a prever «um apocalipse económico», e a revista *Spectator* a interrogar-se se não estará iminente (e até, talvez, se não seria desejável) um golpe militar, o primeiro-ministro Edward Heath declara uma «ordem de trabalho de três dias» para poupar combustível a partir do dia de Ano Novo, limitando o setor a três dias por semana — uma espécie de «trabalho a partir de casa», mas sem o trabalho. A ordem manter-se-á em vigor até 7 de março.

Entretanto, em cartazes e folhetos, uma campanha «SOS» insta as pessoas

¹ O título deste capítulo foi retirado de um dos versos da canção «Waterloo», interpretada pelos ABBA no Festival Eurovisão da Canção de 1974: *The history book on the shelf*. (N. de T.)

a «Desligar alguma coisa», há cortes de energia programados e o limite de velocidade nacional foi reduzido de 70 para 50 milhas por hora, para poupar gasolina.

Por entre este retrocesso geral, está a difundir-se a sensação de que a Grã-Bretanha em geral, e a Inglaterra em particular, já não conseguem fazer nada de jeito — à exceção, possivelmente, do hooliganismo no futebol, que está prestes a entrar num período particularmente agitado. O mesmo acontece com o Exército Republicano Irlandês, cuja campanha de bombardeamento no continente irá, nos próximos meses, produzir explosões em Westminster Hall, na Torre de Londres, em *pubs* em Guildford, Woolwich e Birmingham, e num autocarro na autoestrada M62. Nas eleições autárquicas londrinas da primavera, a Frente Nacional terá a sua representação mais forte de sempre, conquistando mais de 10 por cento dos votos em algumas zonas especialmente descontentes e, em março, um homem mentalmente instável, conduzindo um *Ford Escort* branco, não conseguirá, por pouco, arrebatá-la Princesa Ana da sua limusina, sob a mira de uma arma, depois de, de uma certa forma simbólica, a arma automática do agente de proteção real ter encravado.

Se o tecido social se mantiver, o próximo verão oferecerá, pelo menos, a potencial diversão de um Campeonato do Mundo de Futebol na Alemanha Ocidental, mas não para a Inglaterra, que não se conseguiu qualificar. Entretanto, com a passagem do inverno para a primavera, Terry Jacks, de Winnipeg, no Canadá, vai alcançar o primeiro lugar com o sucesso de «Seasons in the Sun», uma canção sobre a morte de alguém, destronando Nottingham's Paper Lace e «Billy Don't be a Hero», uma canção sobre a morte de outra pessoa.

Mas nem tudo são desgraças e tristezas. Em maio, o Manchester United descerá da primeira divisão do futebol inglês pela primeira vez desde 1938.

E no sábado, 6 de abril, em Brighton e em direto na televisão em toda a Europa, o Reino Unido acolherá o 19º Festival Eurovisão da Canção.



A loucura de Atkinson

Os quatro membros dos ABBA viajam de avião de Estocolmo para Londres na segunda-feira anterior ao concurso, aterrando no aeroporto de Heathrow sem que o público britânico desse por isso; esta é a última vez na vida em que poderão fazê-lo. São recebidos por um responsável do departamento de publicidade da Epic Records, que os acompanha até à cidade para uma pequena série de entrevistas à imprensa. No outono anterior, os ABBA tinham assinado um contrato com a Epic para a edição exclusiva dos seus discos no Reino Unido, um acordo conseguido por Paul Atkinson, antigo guitarrista dos The Zombies, mas mais tarde executivo do departamento de A & R (Artistas e Repertório) da Epic. Ignorando o ar perplexo dos seus colegas, Atkinson decidiu apoiar os ABBA com 1000 libras (cerca de 10.500 libras em valores de 2024), com base numa canção *pop* brilhante chamada «Ring Ring», um êxito que alcançara o primeiro lugar na Suécia. Mas o *single* tinha fracassado na Grã-Bretanha, vendendo apenas cerca de 5000 cópias e não chegando nem perto das tabelas. Consequentemente, ao chegarem a Londres nesta segunda-feira nublada e chuvosa, os ABBA são zombeteiramente conhecidos nos escritórios da Epic como «A loucura de Atkinson».

A loucura de Atkinson passa essa noite em Londres e, no dia seguinte, viaja para sul de carro, registrando-se no Grand Hotel em frente do mar, em Brighton. Depois, o grupo começa a preparar-se para o concurso de sábado à noite, que será transmitido a partir do Brighton Dome. Aí, aparecendo em oitavo lugar numa lista de dezassete concorrentes, os ABBA representarão a Suécia com uma canção chamada «Waterloo» e, em precisamente dois minutos e quarenta e seis segundos, mudarão praticamente tudo nas suas vidas para sempre.

Se a sensação de quatro pessoas num encontro iminente com o destino musical e cultural não se fez sentir nos membros dos ABBA naquela semana em Brighton, não é de estranhar. Para começar, a banda era sueca — ou, para ser mais exato, três quartos suecos e um quarto norueguês/alemão/criado na Suécia — e, até essa altura, não tinha surgido muita coisa da Suécia em termos de música *pop* internacional vital e definidora de uma época, a não ser que contássemos com os The Spotnicks, o que era provável que não fizéssemos.

Uma espécie de grupo de *skiffle*² eletrónico, os The Spotnicks tocavam música instrumental, em parte ao estilo da banda britânica The Shadows, mas usando fatos espaciais, o que era uma ideia original deles. A banda teve um par de êxitos no início dos anos de 1960, deixou de usar os fatos espaciais e continuou a existir em várias formações até 2019, altura em que tinham lançado o impressionante e persistente total de quarenta e três álbuns. Todavia, apesar destas conquistas — e possivelmente até por causa delas —, é justo dizer que o mundo em 1974 não estava a perscrutar ansiosamente o horizonte em busca dos próximos Spotnicks.

E mesmo que o mundo *estivesse* à procura dos próximos Spotnicks, era muito pouco provável que os procurasse no Festival Eurovisão da Canção. O que é que realmente foi sentido como uma aposta para a posteridade nesta noite de mil *rings, dings, bongs* e *bing-a-bangs*? Embora a Eurovisão tenha encontrado o seu lugar como fornecedor anual fiável de cerca de duas horas de entretenimento musical frequentemente revelador, e mesmo como fonte de um ocasional êxito pan-europeu, após quase duas décadas de atividade, não podia reivindicar o prestígio de revelar talentos desconhecidos a nível mundial e de garantir que continuassem a sê-lo.

É verdade que nomes já consagrados de renome internacional — Nana Mouskouri, Sandie Shaw, Cliff Richard — foram desfilando nos palcos do concurso ao longo dos anos, mas nem sempre o fizeram com sucesso e, muitas vezes, aparentemente arriscando tudo o que tinham conquistado. E mesmo os que tiveram sucesso nem sempre pareciam estar orgulhosos da sua associação ao concurso. Sandie Shaw, por exemplo, tinha-se tornado, em 1967, a primeira vencedora da Eurovisão do Reino Unido, com a inefável e talvez exaustivamente saltitante «Puppet on a String», um disco que chegou a vender quatro milhões de cópias em todo o mundo. Mais tarde, porém, a cantora expressou maiores reservas em relação ao concurso, quando falou

² Tipo de música popular na década de 1950 entre a juventude britânica, com influência de *folk*, *jazz* e *blues*. Era tocada com instrumentos rudimentares, como paus de vassoura e garrafas, criando nas canções um ambiente rápido e rítmico. (N. de T.)

sobre a canção: «Detestei-a desde o primeiro “oompah” até ao “bang” final do bombo. Sentia-me instintivamente repelida pelos disparates sexistas e pela melodia de relógio de cuco.» (Phil Coulter, que coescreveu a canção, respondeu de forma semifilosófica: «Como se diz na indústria musical, se estás à espera de lealdade, compra um cão.»)

Essencialmente, na maior parte dos anos, a função primordial da Eurovisão parecia ser a de propor a descoberta de uma canção que toda a Europa pudesse apreciar — e depois demonstrar com uma lucidez dolorosa como a descoberta de tal canção era quase impossivelmente problemática. Para o público britânico, decididamente, a Eurovisão há muito que se tinha estabelecido no nicho que ainda ocupa em grande medida: como um alvo para a sátira e uma oportunidade anual para adotar uma posição de superioridade ligeiramente escarnekedora em relação às coisas de outros países, um passatempo a que os britânicos parecem gostar de se entregar desde tempos imemoriais.

Além disso, no Reino Unido existia uma suspeita pouco animadora, alimentada com diferentes graus de intensidade, de que o sistema de júri multinacional do concurso estava, de qualquer modo, firmemente manipulado contra os interesses britânicos. Esta obscura teoria da conspiração teve como fonte a experiência alegadamente inexplicável de Cliff Richard na Eurovisão em 1968. Nessa altura, Cliff era indiscutivelmente a estrela *pop* mais brilhante da Grã-Bretanha, depois dos Beatles, e apresentou-se na linha da frente da Eurovisão desse ano num estado de grande confiança, com a vantagem de se encontrar em casa (no Royal Albert Hall, em Londres, de facto) e com um unificador continental aparentemente infalível («Congratulations»). Todavia, perdeu por um único ponto para a espanhola Mariella e «La La La».

Mesmo para os padrões notáveis do Festival Eurovisão da Canção nesta área, uma canção chamada «La La La» parecia ousadamente perfeita e o seu reduzido enaltecimento foi decerto um murro no estômago de Cliff e dos seus apoiantes. De facto, o Reino Unido ganhou no ano seguinte, com Lulu a visar magistralmente o grupo demográfico de «La La La» com «Boom-Bang-A-Bang». Todavia, os fracassos subsequentes de concorrentes ostensivamente bem posicionados, mas com uma sintaxe mais convencional (Mary Hopkin com «Knock Knock Who's There?» em 1970, Clodagh Rodgers com «Jack in the Box» em 1971, The New Seekers com «Beg, Steal or Borrow» em 1972) permitiram que persistisse a sensação de que o Festival Eurovisão da Canção tinha sido concebido contra o Reino Unido

por... bem, o quê exatamente? Teria sido despeito? Só podia, não é verdade? Tinha de ser despeito.

É evidente que esta teoria apresentava falta de coerência, mesmo tendo em conta o supracitado escárnio superior. Mas a sua vantagem inegável era o facto de permitir aos britânicos frustrados, tanto os artistas como o público da Eurovisão, alimentarem o sentimento de terem sido enganados, em vez de meramente derrotados, uma narrativa consoladora que também serviu bem à nação ao longo dos anos como explicação para várias desilusões desportivas — e na verdade perfeitamente inevitáveis —, mais frequentemente no futebol.

Em 1974, com o concurso novamente em território nacional, o fumo da desconfiança do Reino Unido pairava como nunca sobre a Eurovisão. Na realidade, pairava ainda mais intensamente desde a competição do ano anterior, no Luxemburgo, quando Cliff (acima de tudo, indómito) regressara à batalha, procurando purgar os traumas de 1968 de uma vez por todas, e empunhando um ramo de oliveira sob a forma de uma canção intitulada «Power to All Our Friends». Infelizmente, acabou por fazer um pouco pior e terminou em terceiro lugar. Então, enquanto os ABBA e os outros concorrentes se preparavam para entrar em ação em Brighton, Cliff aparecia na capa da revista *Radio Times*. A fotografia de estúdio mostrava-o, como tantas vezes, vestido com um casaco às riscas, como se estivesse a caminho de uma interminável festa no jardim do Palácio de Buckingham, e de pé, ombro a ombro com Olivia Newton-John, a última combatente a arriscar-se na Eurovisão sob a bandeira do Reino Unido. Por cima de ambos, o cabeçalho de imprensa com uma forte carga de humor dizia: «Congratulations?» («Parabéns?»).

Ainda assim, mesmo tendo em conta estes vários níveis de desprezo, a Eurovisão continuou a ser um importante polo de atração do público britânico. Cerca de 21,5 milhões de telespectadores britânicos viram o destino de Cliff ser-lhe roubado pela segunda vez em 1973, uma enorme audiência televisiva, mesmo tendo em conta que não existia muito mais no ar (havia apenas três canais, lembre-se, naqueles dias de conteúdo muito limitado). E números semelhantes ou até melhores poderiam ser esperados este ano, quando o concurso foi apenas contra Julie Andrews e Max von Sydow num filme com oito anos chamado *Hawaii* na ITV, e «Guerra e Paz» na BBC2 — uma repetição de dois episódios, exibidos pela primeira vez em 1973, da dispendiosa adaptação televisiva em vinte partes do romance muito longo de Tolstoi.

É uma escolha rara, portanto, para os telespectadores do canal nacional

nessa noite: a retirada de Napoleão de Moscovo, recriada a grande custo pelo departamento de teatro da BBC? Ou a posterior derrota de Napoleão pelas forças aliadas, perto de uma aldeia no que é atualmente a Bélgica, tal como foi recriada por um grupo *pop* sueco desconhecido, de pantalonas e purpurinas?

E não há qualquer outra escolha na sala de estar da casa suburbana em Colchester, Essex, onde, tendo recentemente completado doze anos, estou a passar esta noite de sábado em particular — como praticamente todas as outras noites, na verdade —, a ver televisão na companhia, mais ou menos, dos meus pais.

Digo «mais ou menos» porque é bastante óbvio que o único de nós os três que estará totalmente concentrado no ecrã durante o prolongado espetáculo desta noite (os programas subsequentes podem sofrer um atraso, adverte o nosso exemplar da *Radio Times* com o Cliff na capa) serei eu. A minha mãe, com um candeeiro de pé alto aceso ao lado da sua poltrona, estará, como é seu costume, a dedicar a maior parte das suas energias à criação de uma das colchas de retalhos que parece estar a produzir em quantidades industriais neste período. O meu pai, também como é seu costume, estará a dividir a sua atenção entre o ecrã, um jornal e a parte de trás das suas pálpebras.

Só eu, nesta sala, estarei a atingir o estado de transe que a Eurovisão sem dúvida merece — embora, devo admitir, não por estar irremediavelmente à mercê do fascínio do concurso, mas porque aprendi há muito tempo nesta sala de televisão que qualquer falha perceptível de concentração da minha parte convidará automaticamente a uma ordem para ir para a cama. E, nesta altura da minha vida, evitar ir para a cama é essencialmente a missão de toda e qualquer noite, ultrapassando qualquer consideração sobre o que se pode estar a fazer enquanto se evita a cama, o que provavelmente não é muito para além de ver televisão. (O Festival da Canção, por acaso, está a começar sedutoramente tarde para o semiprofissional que evita a cama: 21h30.)

De qualquer modo, quer eu chegue ao fim do concurso ou não, o Tolstoi acabou e a Eurovisão começou, o que significa que estou prestes a ter o meu primeiro encontro com Born, Anna, Frida e Benny.

Pelo menos, foi assim que David Vine me disse que eles se chamavam.

Estávamos a pouco mais de meia hora e sete músicas do espetáculo, e acho que é justo dizer que a noite ainda não nos tinha preparado para nada que fosse mudar a nossa visão do mundo de forma duradoura, nem sequer, no caso do meu pai, nos fizesse abrir os olhos durante muito tempo. Olivia

Newton-John — a *nossa* Olivia Newton-John — tinha entrado e saído, com um número cheio de sílabas, chamado «Long Live Love», saltitando alegremente nos seus saltos altos e balançando as mangas compridas do seu vestido comprido azul-bebé, um traje que parecia concebido para a colocar exatamente no ponto em que uma princesa da Disney começa a transformar-se numa toalha de mesa.

Tenho a certeza de que ela levou consigo o apoio patriótico ponderado da nossa sala de estar — desperta ou não —, mas suspeito que as nossas esperanças foram atenuadas pela perceção de que as hipóteses de a canção se destacar neste cenário dependiam precariamente de muitas pessoas, para as quais o inglês se apresentava, na melhor das hipóteses, como uma segunda língua, sabendo o que era «a banda Sally Annie», ao mesmo tempo que estavam dispostas a ouvir uma canção com uma mensagem cristã explícita. Não que haja algo de errado com essas canções, claro, mas «Long Live Love», parecia óbvio, não era nenhum «Boom-Bang-A-Bang», se nos referirmos objetivamente ao seu poder de atração.

E, de qualquer forma, todos eles nos odeiam lá no concurso, não é verdade?

Para além de Olivia, as canções da noite penderam intensamente, como sempre, para baladas carregadas de emoção, cada uma transmitida com uma expressão de reflexão sombria, do tipo que se pode ver mais frequentemente no rosto de alguém que luta para processar um diagnóstico médico preocupante. Já estávamos habituados a esta dicotomia na Eurovisão: os trajes sugeriam uma festa de casamento animada, mas os comportamentos indicavam meses difíceis para todos os interessados. Totalmente típicos foram os precursores diretos dos ABBA na lista, a canção número sete, a participação da Jugoslávia, um grupo masculino de cabelos compridos bem escovados de nome (isto era ousado) Korní. Os colarinhos das camisas em tons verdes e púrpuras metalizados faziam uma festa turbulenta sobre os ombros dos seus casacos brancos, mas a própria banda parecia, para um homem, inatingivelmente ansiosa.

Por outras palavras, tão distante, tão Eurovisão.

Mas tudo isto estava prestes a mudar.

«E passamos agora para a Suécia», diz David Vine, a voz da BBC mais conhecida pelo esquí e pelo *snooker*, mas cujo tom Devoniano gentil e entusiástico está destacado para a noite do Brighton Dome, fazendo a locução de um pequeno conjunto de filmes introdutórios que começou com algumas imagens dos telhados da cidade sob um sol invernos.

A Suécia é «o maior dos países escandinavos», confia Vine com conhecimento de causa. «E apesar de estarmos a olhar para as ruas», continua ele, «é um país cheio de montanhas, lagos e florestas.»

Mesmo antes de se poder refletir sobre esta imagem suspeitamente alargada da península escandinava, Vine volta à carga. «E, claro, também está cheia de Vikings loiras», acrescenta, «e esta é uma das razões pelas quais é boa para imagens.»

A segunda parte da frase é proferida com um riso baixo. Será que o meu eu de doze anos percebe esta associação de suecas loiras com «fotografia»? Não sei bem se sim, mas Vine desenvolve agora generosamente o tema ao ponto de, mesmo para um miúdo de doze anos relativamente protegido, o subentendido das suas palavras se tornar inconfundível.

«Se todos os juízes fossem homens, o que não é o caso, acho que este grupo teria muitos votos», afirma Vine, mais uma vez com uma piscadela de olho praticamente audível. «Vão ver o que quero dizer daqui a pouco.»

O filme introdutório já saiu de Estocolmo e, pela primeira vez, vemos os membros da banda reunidos. A loucura de Atkinson ao vivo. Estão a fazer uma pose no que parece ser uma sessão fotográfica para a imprensa em geral e, à medida que a câmara se desloca ao longo da fila e se detém em cada um dos seus rostos, Vine identifica-os cuidadosamente para nós.

«Estes elementos formam o grupo ABBA», explica. «Born... Frida... a que está ao lado dela com o cabelo loiro é a Anna... e o Benny.»

Vai demorar um pouco até eu descobrir que a Anna prefere geralmente usar o nome Agnetha (ou «Agneta Faeltskog-Ulvaeus», como aparece no programa oficial), e que Born tem de facto um «j» no seu nome (e também, no programa, um «e» — «Bjoern» — expressando-se noutras fontes impresas com um trema sobre o «o»), e que, por isso, com as devidas desculpas ao Vine, o seu nome inclui uma segunda sílaba obscura. Ou talvez não, dependendo da rapidez com que se consegue dizê-lo.

Também vai demorar algum tempo até eu ter a certeza de que aquele que o Vine me disse com confiança que era o Born — mas que na realidade é o Bjoern ou o Björn — era, de facto, o Benny, e aquele que o Vine autoritariamente rotulou como Benny era, de facto, o Born/Bjoern/Björn.

Ainda assim, como Vine explica de forma útil, se juntarmos as iniciais destas quatro pessoas, soa ABBA, mas apenas se devolvermos a Frida o seu nome completo, Anni-Frid (ou, como aparecia no programa, «Annifrid»).

Conhecer os ABBA já está a revelar-se bastante complicado. Em muitos aspetos, continuaria a ser.

Todavia, não há tempo para nos preocuparmos com isso agora, porque há mais uma pequena indignidade a ser conhecida sobre a banda na forma de uma curta sequência de conclusão em que eles se revezam para olhar com um meio-sorriso através das folhas do que parece ser uma *yucca* gigante. Estas imagens foram cortadas para criar um efeito de «agora vemo-los, agora não os vemos» e, para agravar a poderosa sensação de vulgaridade, todo o cenário foi filmado convenientemente perto da porta do palco no Dome, possivelmente junto aos caixotes do lixo; é o que se depreende dos passes de acesso aos bastidores pendurados à volta do pescoço dos membros do grupo e das saídas de ar condicionado metálicas que constituem o pano de fundo desta cena nada arrebatadora, que não contém sequer uma sugestão dos famosos e abundantes lagos, montanhas e florestas da Suécia.

E, com isso, o filme termina e voltamos a estar em direto no anfiteatro e a assistir à chegada ao pódio, sob os aplausos habituais, do maestro da delegação sueca.

«A canção chama-se...», começa Vine, mas depois tem de se conter. «Oh! E é o Napoleão!», exclama, com a voz a interromper-se no que parece ser um autêntico guincho de prazer.

De facto, Sven Olof-Walldoff («Olaf-Waldorf», na pronúncia um pouco caótica de Vine) acaba de chegar à liderança da orquestra em traje militar do século XIX, incluindo fraque e chapéu tricórnio, e com uma mão escondida por baixo do casaco, tal como nos retratos.

Tão distante, e ainda tão Eurovisão.

Mas aqui vêm eles, como prometido por Vine — o grupo ABBA. Ouvimos um par de compassos de guitarra galopante, acompanhado pelo repicar animado de um piano; e, enquanto isso, Anna/Agnetha e Frida/Anni-Frid/Annifrid descem a passarela desde a parte de trás do palco e entram nas nossas vidas, trazendo os cabos dos microfones atrás delas.

«My my!», cantam elas, e é como se o espetáculo tivesse mudado subitamente de velocidade e alguém, algures, pisasse no acelerador.

Frida/Annifrid veste uma espécie de saia camponesa recortada e assimétrica, cor de ferrugem e marfim, e uma blusa branca com correntes que cintilam como luzes encantadas. Anna/Agnetha veste um conjunto azul-elétrico composto por um blusão *bomber* e pantalonas, com um gorro de malha a condizer e botas prateadas de salto alto, e é obrigada a tirar uma madeixa de cabelo do rosto antes de poder entrar em ação. Estão ambas a balançar os ombros e a cantar em uníssono, com as suas vozes claras e fortes.

«Oh yeah!»

Depois entram no refrão e sacodem as ancas, torcendo-se tanto quanto os saltos vertiginosos dos respetivos sapatos o permitem. Sorriem muito: para a câmara e para a nossa sala de estar, o que é, claro, uma manobra comercial inteligente, mas também sorriem uma para a outra, e nessa altura parecem estar a sorrir porque cantar está a fazê-las sorrir. A dada altura, Frida pega na saia com uma mão e balança-a, algumas vezes, para trás e para a frente. Há qualquer coisa neste gesto desprezioso e ligeiramente trocista, animado face ao absurdo do momento, que nos recorda algo que a noite não ofereceu muito até agora: diversão espontânea.

«A-wo wo wo Waterloo...»

Esta canção, somos obrigados a admitir, é cativante como o raio. Não se limita a ir evoluindo até chegar ao refrão; toda ela é um refrão resplandecente do princípio ao fim — nos versos cantados, entre os versos cantados, em torno de todos os picos, em cada transição: batidas de piano, salpicos de guitarra, um saxofone que toca. Não parece estar a desperdiçar um segundo ou a deixar um momento ao acaso.

Também soa extremamente ao *agora*, o que neste contexto é o mais surpreendente de tudo. A música do Festival Eurovisão da Canção nestes anos tende a misturar-se com ingredientes contemporâneos da mesma forma que a minha tia Eileen poderia acrescentar uma pregadeira ligeiramente ousada a uma roupa sóbria de domingo para ir à missa. Mas esta canção da Suécia é, de forma sincera e convincente, uma música *pop* tal como o mundo para além da Eurovisão a entende atualmente. Trata-se de uma mistura de «See My Baby Jive» dos Wizzard, com «Blockbuster» dos The Sweet, com «Build Me Up Buttercup» dos The Foundations, com «Baby Love» das Supremes, com «Help Me Rhonda» dos Beach Boys. E parece ter sido feita num estúdio em que Phil Spector e Tony Visconti³ estavam, no mínimo, a entrar e a sair constantemente para acompanhar a produção. Não que eu esteja em posição de perceber isso neste momento, obviamente. Mas não é importante, porque a canção também está a realizar um dos grandes truques de magia da pirataria *pop* quando é bem feita: está a lembrar-nos agradavelmente daquilo que conhecemos e adoramos, ao mesmo tempo que se apresenta como algo convincente e totalmente novo, que também adoramos.

Entretanto, o realizador televisivo dá-nos a conhecer muito bem Agnetha e Frida enquanto elas cantam, dançam e sorriem. Mas e em relação a Born e Benny? Onde estão esses dois? Se ainda não o sabe, esta é a noite em que Björn Ulvaeus aprende uma dura lição sobre o mundo do espetáculo,

³ Produtores musicais norte-americanos. (N. de T.)

que é a seguinte: um homem pode vestir uma espécie de macacão preto com correntes, calçar umas botas prateadas até ao joelho com saltos que parecem tijolos e pendurar ao pescoço uma guitarra elétrica com a forma de um satélite esmagado, mas no campo de forças gerado pela prestação mútua de Agnetha Fältskog e Anni-Frid Lyngstad, nenhum produtor de televisão do mundo lhe vai oferecer mais do que alguns relances relutantes de tempo de ecrã pelos seus esforços.

E é ainda pior para aquele que pensamos ser Born, mas que, na realidade, é Benny. Ocasionalmente, há um plano longo do palco que o inclui, posicionado à direita. Mas, de resto, as suas mãos, vislumbradas brevemente nas teclas do piano, são a única parte dele que somos convidados a contemplar em pormenor durante bastante tempo. De facto, quando os produtores finalmente começam a mostrá-lo em grande plano, já estamos no último refrão da canção.

Na verdade, os dois músicos contratados no palco têm mais exposição do que Born e Benny, em particular o baixista, Rutger Gunnarsson, cuja posição o coloca atrás do ombro esquerdo de Agnetha e que segura o seu baixo elétrico numa posição vertical fora de moda, com o pescoço da guitarra praticamente a apontar para o teto, como se estivesse a tentar espremer-se através de um espaço estreito. Entretanto, Ola Brunkert está tão imóvel quanto uma pessoa pode estar enquanto toca uma bateria. É quase como se os dois — estes membros dos ABBA que não são os ABBA — tivessem sido cuidadosamente instruídos para não criarem uma distração. Mas, francamente, nestas circunstâncias, com Agnetha e Frida a fazerem a sua cena, podiam pegar fogo um ao outro e dançar um tango ardente juntos, que a câmara 2 só lhes chegaria de forma fugaz e no rescaldo da combustão lenta.

Ainda assim, na medida em que o vemos, Born, que é de facto Benny, captou a minha atenção. Ele está ao piano, e esse é o meu instrumento. Há um piano vertical antigo e mal afinado que ocupa (a minha mãe dir-lhe-á ansiosamente) demasiado espaço na sala adjacente — tecnicamente, o escritório do meu pai — mas no qual, enquanto resiste, estou a fazer bastantes batidas sem treino durante este período, para meu próprio prazer, se não para o de mais ninguém. Todavia, para minha mortificação, o piano não é um instrumento que se veja frequentemente na arena *pop*. Concordo que Elton John está a fazer um excelente trabalho nesta área, mas, na maior parte das vezes, o piano parece surgir em papéis marginais, e muitas vezes até indesejáveis, como ser tocado por Gilbert O'Sullivan na personagem que ele optou por encarnar como assistente de um limpa-chaminés vitoriano,

ou por Hilda Woodward, que é literalmente a *mãe* de um dos rapazes dos Lieutenant Pigeon, célebres pela sua «Mouldy Old Dough»⁴, e que golpe baixo foi esse momento na História para a autoestima dos aprendizes de pianista em todo o mundo.

Tanto quanto sei, é assim que o mundo está organizado: tocar piano é um feito, mas tocar guitarra é uma *afirmação*, especialmente a elétrica; na realidade, qualquer guitarra. Desde há muito tempo que aguardo por um pianista acústico que eu possa reverenciar adequadamente na vanguarda da música *pop*, com um ritmo rápido, e certamente na vanguarda do *glam rock*, em que o instrumento quase nunca foi colocado em primeiro plano.

Ainda assim, aqui está este tipo, o Born, que na verdade é o Benny. Será este o meu redentor? Está bem, os punhos com folhos que sobressaem do seu casaco lilás lustroso parecem um pouco espalhafatosos, e talvez até ligeiramente incómodos, mas há um vislumbre de algo, do meu ponto de vista. Os olhos dele não estão fixos nos dedos, como os meus têm de estar. Não parece estar visivelmente preso ao instrumento, nem encurralado por ele. Não parece ter qualquer vergonha de estar a tocar piano. Pelo contrário, parece que não há nada que ele preferisse estar a fazer.

É fugaz, obviamente, porque as câmaras voltam a passar para Agnetha e Frida assim que é cortesmente possível, mas apercebemo-nos aí de um exemplo. Um potencial caminho a seguir.

Cada uma das cantoras dá uma pequena volta completa enquanto o saxofone toca os seus acordes que fecham o refrão pela última vez, e a canção termina.

Neste momento sei, tão bem quanto sei o que quer que seja, quem é que eu quero que ganhe esta coisa.

⁴ Canção essencialmente instrumental dos Lieutenant Pigeon, que atingiu o primeiro lugar em 1972 nas tabelas da Bélgica, Reino Unido, Irlanda e Nova Zelândia. (N. de T.)