UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO

CAROLINE CELESTE PEREIRA DA SILVA

# QUANDO ÁLBUNS CONTAM HISTÓRIAS: UMA ANÁLISE DAS HISTÓRIAS E PERSONAGENS NOS ÁLBUNS *FOLKLORE* E *EVERMORE* DE TAYLOR SWIFT.

**Caruaru**
**2023**
**CAROLINE CELESTE PEREIRA DA SILVA**

# QUANDO ÁLBUNS CONTAM HISTÓRIAS: UMA ANÁLISE DAS HISTÓRIAS E PERSONAGENS NOS ÁLBUNS *FOLKLORE* E *EVERMORE* DE TAYLOR SWIFT.

Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Comunicação Social.

Orientador: Rodrigo Miranda Barbosa

**Caruaru**
**2023**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo
autor, através do programa de geração automática
do SIB/UFPE

Silva, Caroline Celeste Pereira da.
Quando álbuns contam histórias: uma análise das histórias e personagens nos álbuns folklore e evermore de Taylor Swift. / Caroline Celeste Pereira da Silva. - Caruaru, 2023.
120 p. : il., tab.

Orientador(a): Rodrigo Miranda Barbosa
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Comunicação Social, 2023.
Inclui referências, anexos.

1. Álbuns Conceituais. 2. Indústria da Música. 3. Taylor Swift. 4. Folklore . 5. Evermore. I. Miranda Barbosa, Rodrigo. (Orientação). II. Título.

780 CDD (22.ed.)

**CAROLINE CELESTE PEREIRA DA SILVA**

**QUANDO ÁLBUNS CONTAM HISTÓRIAS: UMA ANÁLISE DAS HISTÓRIAS E PERSONAGENS NOS ÁLBUNS *FOLKLORE* E *EVERMORE* DE TAYLOR SWIFT.**

Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Comunicação Social.

Aprovada em: 26/04/2023

**BANCA EXAMINADORA**

_____

Prof. Dr. Rodrigo Miranda Barbosa (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. Amilcar Almeida Bezerra (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. Diego Gouveia Moreira (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

## AGRADECIMENTOS

Com muito orgulho e satisfação, apresento a vocês o resultado de muitas noites em claro, incontáveis xícaras de café e algumas (incontáveis) crises de ansiedade: meu Trabalho de Conclusão de Curso! Essa monografia foi uma jornada emocionante, repleta de desafios e momentos de inspiração, e não seria possível sem a ajuda de algumas pessoas especiais.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao meu mestre Jedi, Rodrigo Miranda Barbosa, por ter me guiado nessa jornada épica e me ajudado a enfrentar um dos vilões mais temíveis do mundo acadêmico. Rodrigo, você é o verdadeiro salvador do meu diploma!

Acredito que realizei este projeto seguindo meu coração, e isto me leva talvez ao agradecimento mais crucial de todos: a própria Taylor Swift. Escrever uma monografia inteira baseada na música provou ser desafiador, mas também incrivelmente divertido, e não seria possível sem a criação de *folklore* e *evermore*, então: obrigado loirinha! Sem suas músicas eu provavelmente teria escrito uma monografia sobre publicidade, que é legal, mas definitivamente não tem o mesmo impacto emocional.

Um agradecimento especial aos meus amigos e companheiros de aventura nesta jornada acadêmica, que atuaram como uma rede de apoio em todas as vezes que eu entrei em pânico e pensei em desistir de tudo. Obrigada por sempre estarem prontos para me ajudar a enfrentar os desafios mais difíceis e me darem suporte quando os hit points estavam baixos. A vocês eu devo muito mais do que uma simples monografia, eu devo a minha sanidade mental!

E, é claro, um grande obrigado ao meu computador, que foi a minha fiel ferramenta de trabalho durante todo o processo, seja durante as madrugadas de escrita ou nos momentos de procrastinação. Ainda que às vezes eu quisesse jogá-lo pela janela quando ele travava ou quando eu perdia horas de trabalho por causa de uma falha do sistema. Eu nunca soube que poderia amar e odiar tanto um pedaço de metal e circuitos até conhecê-lo!

Não poderia deixar de agradecer a minha querida e amada Freya, que sempre esteve ao meu lado durante todo esse processo. Freya, você é o melhor animal de suporte emocional que alguém poderia ter, obrigada por me ensinar que os melhores amigos vêm em todas as formas e tamanhos, e que o amor verdadeiro não tem barreiras.

Por fim, um agradecimento especial à minha mãe, pois eu não teria chegado à graduação sem ela, que sempre incentivou os meus estudos e lutou para me dar uma educação de qualidade. Mãe, você é a minha super-heroína favorita! Enfim, obrigada a todos que fizeram parte dessa jornada. Essa monografia é um pouco de cada um de vocês, e eu nunca vou esquecer disso. Que a força esteja com vocês!

“I wanna be defined by the things that I love, not the things I hate, not the things I'm afraid of or the things that haunt me in the middle of the night, I just think that you are what you love.” (SWIFT, 2019).

## RESUMO

Este estudo analisa os álbuns *folklore* e *evermore* de Taylor Swift, lançados em 2020, sob a perspectiva de álbuns conceituais, explorando a evolução da indústria musical, desde o vinil até o streaming. Os álbuns de Swift foram criados durante a pandemia da Covid-19, a partir de "sonhos", e exploram personagens individuais e suas histórias de maneiras que os álbuns anteriores de Swift não haviam feito. Eles apresentam faixas independentes que se fundem para criar uma narrativa abrangente. O estudo aborda a importância dos álbuns conceituais na indústria da música, discutindo como eles são uma forma de arte que transcende a simples coleção de músicas e proporciona uma experiência completa para o ouvinte. A pesquisa também explora como a evolução da indústria da música, desde o vinil até o streaming, tem modificado a maneira como os artistas criam e lançam seus álbuns e como isso repercute na experiência de audição do público ouvinte. Do ponto de vista metodológico, a pesquisa utiliza uma abordagem qualitativa, por meio da Análise de Conteúdo das letras e das histórias contadas nos álbuns de Swift. A análise revela como a construção de personagens e histórias em seus álbuns permite que Swift se conecte com seu público de uma forma mais pessoal e emocional.



Palavras-Chave: álbuns; *folklore; evermore;* Taylor Swift; álbuns conceituais; Indústria da Música.

**ABSTRACT**

This study examines Taylor Swift's folklore and evermore albums, released in 2020, from the perspective of conceptual albums, exploring the evolution of the music industry from vinyl to streaming. Swift's albums were created during the Covid-19 pandemic, based on "dreams", and explore individual characters and their stories in ways that her previous albums had not. They feature standalone tracks that merge to create a comprehensive narrative. The study addresses the importance of conceptual albums in the music industry, discussing how they are a form of art that transcends simple song collections and provides a complete experience for the listener. The research also explores how the evolution of the music industry from vinyl to streaming has modified the way artists create and release their albums, and how this affects the listening experience of the audience. Methodologically, the study uses a qualitative approach through the content analysis of Swift's lyrics and the stories told in her albums. The analysis reveals how the construction of characters and stories in her albums allows Swift to connect with her audience in a more personal and emotional way.

Keywords: albums; folklore; evermore. Taylor Swift; concept albums;  music industry.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do álbum *folklore* 42
Figura 2 – Capa do álbum *evermore* 42

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Análise das histórias, temas e personagens do álbum *folklore* 44
Tabela 2 – Análise das histórias, temas e personagens do álbum *evermore* 46

**SUMÁRIO**


**1 INTRODUÇÃO ..... 11**

1.1 OBJETIVOS ..... 15

*1.1.1 Objetivo Geral ..... 15*

*1.1.2 Objetivos Específicos ..... 16*

1.2 JUSTIFICATIVA ..... 16

**2 DO VINIL AO STREAMING ..... 19**

2.1 A indústria da música e a evolução de seus formatos de armazenamento ..... 19

2.2 Não é só dar o play: a diferença entre o vinil e o streaming ..... 28

**3 ÁLBUNS CONCEITUAIS: QUANDO ÁLBUNS CONTAM HISTÓRIAS ..... 31**

**4 MISS AMERICANA: UMA BREVE BIOGRAFIA DE TAYLOR SWIFT ..... 35**

**5 METODOLOGIA ..... 38**

**6 UMA ANÁLISE DAS HISTÓRIAS E PERSONAGENS NOS ÁLBUNS FOLKLORE E EVERMORE DE TAYLOR SWIFT ..... 41**

6.1 Construindo histórias através da música: a narrativa em folklore e evermore ..... 49

6.2 Personagens, emoções e conexões: explorando o universo de folklore e evermore 50

*6.1.1 O triângulo amoroso de "cardigan", "august" e "betty" ..... 51*

*6.1.2 A expansão do universo de folklore em evermore ..... 61*

*6.1.3 Uma exploração de personagens ..... 72*

**7 MÚSICA, TECNOLOGIA E FORMATOS DE ARMAZENAMENTO: UMA ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS DE TAYLOR SWIFT EM FOLKLORE E EVERMORE ..... 93**

**8 CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 99**

**REFERÊNCIAS ..... 103**

**ANEXO A - Álbum folklore ..... 107**

**ANEXO B - Álbum evermore ..... 108**

**ANEXO C - Encarte folklore ..... 109**

**ANEXO D - Encarte evermore ..... 115**

## 1 INTRODUÇÃO

Composta por elementos como ritmo, melodia, harmonia, versos e letras, a música contém muitas formas de representação na sociedade e possibilita a criação de vínculos significativos por parte daqueles que se apropriam de seus formatos. A música, assim como qualquer outro tipo de expressão cultural, como literatura, história, mitos, lendas e arte, têm uma coisa em comum desde tempos antigos: contar histórias. Ao lado do longa-metragem, o álbum[1] se tornou um dos meios artísticos duradouros a surgir no século XX. O álbum foi comercializado pela primeira vez em 1948, quando a Columbia Records começou a lançar LPs[2] de 33⅓ rpm[3] de 12 polegadas[4] que podiam tocar por até 52 minutos, ou 26 minutos por lado (FINK, 1996). Antes do lançamento do álbum a música era geralmente comercializada em formato de disco ou fita. Os discos eram divididos em dois tipos: os discos de 78 RPM, que eram os mais populares antes dos anos 1950, e os discos de 33 1/3 RPM, que foram introduzidos na década de 1930. Esses discos geralmente continham uma ou duas músicas em cada lado e eram vendidos individualmente. Além disso, a música também era vendida em formatos como fitas e partituras.

Nas décadas seguintes, o álbum se tornou uma referência cultural central na vida de muitos jovens, pois oferece uma experiência musical mais complexa e coesa, comparada com a época anterior à popularização dos álbuns como formato musical. Antes do surgimento dos álbuns, a música era geralmente distribuída em formato de *singles* (músicas individuais) ou em coleções de discos de vinil contendo diversas músicas de diferentes artistas, sem necessariamente uma conexão ou coesão entre elas. O álbum permite que os ouvintes desfrutem de uma coleção de músicas de um artista ou banda, ao mesmo tempo em que conta histórias e mensagens que se relacionam entre as músicas, criando uma narrativa mais profunda e significativa. Além disso, por meio dos álbuns, os jovens podem se conectar com outras pessoas e desenvolver sua identidade pessoal, estabelecendo uma conexão emocional com a música.

---

[1] A palavra "álbum" é entendida como "aquele produto da indústria fonográfica que circunscreve sonora e tematicamente a criação dos músicos e apresenta uma série de características, tais como: a ordem predeterminada das faixas, a incorporação de elementos gráficos, como fontes e imagens para compor a capa, contracapa, encarte e uma certa unidade sonora ou 'continuidade lógica'" (WALTENBERG, 2016).

[2] Sigla para "Long Play". Disco fabricado em vinil usado para gravação e reprodução de som.

[3] Sigla para "Rotações por minuto".

[4] A polegada é uma unidade de comprimento usada no sistema imperial de medidas.

Com o passar do tempo, foram surgindo novas propostas para tornar essa experiência ainda mais única, como os videoclipes, uma forma de expressão artística que mistura música e imagem em um vídeo curto, nos anos 60, por exemplo. Os videoclipes não apenas adicionam uma dimensão visual à música, mas também permitem que os artistas contem histórias mais profundas por meio de suas letras e imagens.

Assim como os videoclipes, as inovações no mercado fonográfico durante os anos 60 e 70 mudaram a forma como as pessoas consomem música até hoje. Em 1999, nasceram os álbuns conceituais. Segundo Shuker (1999), os álbuns conceituais "são unificados por um tema que pode ser instrumental, compositivo, narrativo ou lírico" e que são contra a heterogenia das faixas de um álbum, ou seja, caminha de forma oposta à maioria dos discos, que apresentam músicas desconexas entre si e não havia uma ligação clara entre as diversas músicas.

Os álbuns conceituais ganharam popularidade na década de 1960 e continuam a ser uma forma popular de expressão artística até hoje. Na década de 1970 e 1980, a tecnologia de fita cassete permitiu que os álbuns conceituais se tornassem mais longos e complexos, uma vez que as fitas tinham maior duração em minutos. Isso permitiu aos artistas explorar novas possibilidades narrativas e musicais, como o álbum *The Wall*, do Pink Floyd, lançado em 1979, que conta a história de um *rockstar* que se isolou do mundo. A qualidade sonora também foi melhorada graças ao surgimento do CD, em 1982, os álbuns conceituais continuaram a ser uma forma popular de expressão artística. Os CDs também permitiram uma qualidade sonora ainda melhor do que as fitas e a capacidade de armazenar muito mais músicas em um único disco, geralmente com duração média de 70 minutos, em comparação com os cerca de 45 minutos que eram possíveis em uma fita cassete.

Apesar dos avanços tecnológicos que permitiram maior facilidade e praticidade na reprodução de músicas, houve uma perda de parte da experiência física e imersiva associada aos formatos de mídia anteriores, como discos, CDs e LPs. "Quem tem tempo para ouvir uma sinfonia de Mahler, pelo amor de Deus?", disse Leonard Bernstein, maestro, compositor e pianista estadunidense, em uma entrevista de 1989 com o escritor Jonathan Cott (1989). Ele lamentou o fato de que tão poucas pessoas estavam dispostas a assistir a uma sinfonia de 90 minutos. Com CDs e LPs, você pode tentar pular, mas a maneira mais fácil de ouvir é do início ao fim. *Mixtapes*[5] e *playlists*[6] permitem que os ouvintes selecionem uma experiência e um

[5] Forma de organização caseira de música, com origem na década de 1980.
[6] Uma lista de arquivos de vídeo ou áudio.

sentimento com músicas de diferentes artistas, extraindo faixas individuais de álbuns que funcionam bem em conjunto. As fitas mixadas, que eram populares nas décadas de 1970 e 1980, eram muitas vezes feitas como presentes ou para compartilhar músicas com amigos. Essas fitas também podiam contar histórias e transmitir emoções por meio da seleção e ordem das músicas. Um recurso popular em todas plataformas de *streaming*[7] é o *shuffle*, onde a ordem das músicas em uma *playlist* ou álbum é aleatória. Esse é o modo padrão de audição dos serviços de *streaming*. Às vezes, a ordem das faixas em si é enquadrada de uma forma e o conceito é refletido através da combinação dela.

Com o advento de novas tecnologias e a popularização da Internet, ficou ainda mais difícil se diferenciar em um mercado musical tão vasto e concorrido, que se tornou global com a ajuda da Internet. Por aproximadamente duas décadas, a música, a vida e a imagem pública da artista musical americana Taylor Swift foram acompanhadas pela mídia. Suas polêmicas foram destaques em revistas e portais de notícias sobre celebridades, com diversas especulações sobre seus relacionamentos e escândalos envolvendo outras celebridades. Swift fez sua estreia no início dos anos 2000 na música *country*[8] e, posteriormente, se reinventando em uma série contínua, intensamente mediada e debatida de transformações artísticas de estrela *country* para ídola do *synthpop*[9] e, finalmente, para uma compositora aclamada pela crítica.

Muitos músicos se reinventam ao longo de suas carreiras. Isso pode ser visto com artistas como Madonna e Prince. Os atos contínuos de reinvenção pública de Madonna, por exemplo, tanto em sua arte quanto em sua personalidade, deixaram uma marca duradoura na cultura da música pop, normalizando-a para os artistas reinventarem sua imagem, som e temas criativos a cada nova era ou lançamento do álbum. De acordo com Bárbara Santos e Thiago Soares,

> As jogadas artísticas, indumentárias e identitárias de Madonna chamam atenção para o fato de que a cultura de massa é marcadamente comercial e que é preciso pensar estratégias de posicionamento para artistas neste âmbito. Um dos interesses que recaem sobre Madonna é como ela conseguiu construir uma marca enquanto posicionamento de mercado que perdura até os dias de hoje (SANTOS; SOARES, 2014, p.4).

---

[7] *Streaming* é a "tecnologia de transmissão de dados pela internet, principalmente aúdio e vídeo, sem a necessidade de baixar o conteúdo." (GOGONI, 2029)

[8] O *Country* é "um gênero musical que já foi conhecido como *Hillbilly* (música caipira) e *Western* (faroeste). Surgiu como expressão cultural do povo que vivia na zona rural dos Estados Unidos." (MORAES, 2021)

[9] O *Synthpop* "é um subgênero da música new wave." (GIGLI, 2019)

Ao longo de sua carreira revolucionária, Madonna definiu e redefiniu o que significa ser uma estrela pop, uma artista e um ícone. Ela liderou as paradas, quebrou recordes e criticou regras anteriormente estabelecidas para as mulheres da indústria musical, lutando vorazmente pelo controle sobre sua produção e imagem. No entanto, menos artistas são capazes de mudar completamente de gênero com sucesso. Taylor Swift é um exemplo de alguém que chegou à fama como membro de um gênero de música, mas agora não está mais associado a esse gênero e, em vez disso, é conhecida por um diferente. Além de ter sido considerada a Artista da Década e Artista Feminina da Década pelo American Music Awards (2022), *Billboard* (2019) e *Billboard Women In Music* (2019), a cantora também foi eleita a celebridade mais bem paga de 2019 e o nome que mais vendeu singles individuais nos últimos dez anos, de acordo com a Forbes (2020). Swift vendeu 75.893.000 faixas individuais em apenas dez anos. “Essa é uma soma surpreendente, e é uma que ninguém chega perto de igualar”, afirma Hugh McIntyre (2020), jornalista de música da Forbes.

Em 24 de julho de 2020, Taylor Swift lançou seu oitavo álbum, *folklore*. Swift afirmou, em uma carta aos fãs postada nas redes sociais, que se encontrou não somente escrevendo sobre suas próprias histórias, mas também escrevendo sobre pessoas que nunca conheceu, pessoas que conheceu e pessoas que gostaria de nunca ter conhecido, e sob a perspectiva delas (SWIFT, 2020c).

Com Swift transmitindo as histórias de personagens que ela criou em sua mente e, assim, compartilhando-as com o mundo, isso permite que as histórias e os personagens se tornem folclore, com acadêmicos, fãs e críticos de música, todos teorizando sobre o significado e compartilhando suas reflexões com o mundo. Swift se baseou nisso em um *post* no Instagram, rede social de compartilhamento de fotos e vídeos entre usuários, após o anúncio do álbum *folklore,* e no livreto do álbum, afirmando que “agora cabe a você transmiti-los” (SWIFT, 2020a). Com isso, Swift incentiva a discussão das histórias e personagens que ela criou no álbum, sugerindo que é responsabilidade do público divulgar seu significado.

Swift deu à *folklore* um “álbum irmão”, *evermore,* lançado em 11 de dezembro de 2020. Swift discutiu sua escolha de lançar o álbum no prólogo do encarte do álbum: “Parece que estávamos na beira da floresta folclórica e tínhamos uma escolha: virar e voltar ou viajar mais longe na floresta desta música” (SWIFT, 2020b). Embora Swift esteja se referindo ao som do álbum ao se referir à “floresta”, o significado também pode ser atribuído à continuação de histórias e personagens. Com ambos os álbuns recebendo amplo reconhecimento por contar

histórias e desenvolvimento de personagens, eles oferecem uma excelente base para discutir técnicas utilizadas nos dois álbuns.

Taylor Swift é uma grande contadora de histórias. Durante anos, ela pegou seus devaneios, experiências em primeira mão e esperanças para o futuro e os transformou em músicas com fortes narrativas pessoais que se conectam com seu público. Seus fãs cresceram com ela, aprendendo lições e ganhando experiência assim como a própria Swift, permitindo que ela criasse novos álbuns semelhantes a diários que continuam a ressoar com os ouvintes. No entanto, com os lançamentos de *folklore* e *evermore*, Swift, em minha concepção, apresentou seu trabalho mais emocionalmente, narrativamente e tematicamente maduro até agora, provando efetivamente o que muitos de nós já sabíamos: que Taylor Swift é uma das melhores compositoras da atualidade, estando na lista dos 100 maiores compositores do século da revista Rolling Stone.

Taylor Swift é conhecida por seu talento em contar histórias através de suas músicas, e isso é particularmente evidente em seus álbuns mais recentes, *folklore* e *evermore*. Em ambos os álbuns, Swift criou personagens e mundos imaginários que se entrelaçam através de várias músicas. Cada música é uma peça de um quebra-cabeça maior, contribuindo para a história geral que ela está contando. Esta monografia tem como foco a exploração e análise dos personagens criados em *folklore* e *evermore*, bem como as histórias contadas ao longo dos álbuns e como os dois álbuns ressignificam o conceito de álbum conceitual na contemporaneidade. Diante disso, este trabalho propõe-se a responder a seguinte questão norteadora: De que forma a utilização de personagens e histórias narrativas nos álbuns *folklore* e *evermore* da artista Taylor Swift se relacionam com a definição de álbum conceitual na música contemporânea?

## 1.1 OBJETIVOS

Para melhor entendimento do problema de pesquisa foram elencados os objetivos descritos a seguir:

### 1.1.1 Objetivo Geral

Identificar os métodos pelos quais os personagens e histórias são criados e reconhecíveis nos álbuns *folklore* (2020a) e *evermore* (2020b) de Taylor Swift, a partir da definição de álbuns conceituais.

### 1.1.2 Objetivos Específicos

Com o intuito de facilitar o encadeamento da monografia, os objetivos específicos foram divididos da seguinte maneira:

A. Problematizar o que é álbum conceitual, analisando como esse formato foi inovador no mercado mundial;
B. Contextualizar a indústria e produção fonográfica mundial e as tecnologias digitais, sobretudo no campo da comunicação;
C. Compreender quem é Taylor Swift e sua importância para a indústria e produção fonográfica, buscando entender o papel do álbum conceitual para a construção da marca pessoal da artista;
D. Analisar as histórias e personagens nos álbuns *folklore* (2020a) e *evermore* (2020b) de Taylor Swift.

## 1.2 JUSTIFICATIVA

A música pop tem sido um dos gêneros mais populares e influentes desde o seu surgimento na década de 1950, e continua a evoluir e se reinventar até os dias atuais. A pesquisa global *Fan Study* (2022), do *Spotify*, apresentou alguns *insights* sobre o comportamento de fãs e artistas ao redor do mundo. Os dados apontam como a música vem cruzando fronteiras, construindo bases de fãs fora de seu mercado doméstico e revelando tendências regionais em destaque. Segundo os dados, o pop é o gênero que mais se mistura entre fãs, por exemplo, aproximadamente 50% dos fãs que escutam pop também escutam hip hop e 70% dos fãs de hip hop também seguem artistas de pop. Em vista disto, o presente Trabalho de Conclusão de Curso tem a finalidade de mostrar a relação entre música e a definição de álbum conceitual nos álbuns *folklore* e *evermore* da artista Taylor Swift. Por aproximadamente duas décadas, a música, a vida e a imagem pública da artista musical americana foram os principais pontos focais da

cultura global de celebridades. Não é surpreendente, então, que Swift tenha provado ser um tópico rico para pesquisas de estudos de música, mas ainda pouco explorado.

Desde criança sempre fui apaixonada por música, livros, cinema e pela cultura pop dentro desses meios. Este projeto é o reflexo de como a pandemia da Covid-19, que se iniciou em 2020, causou uma mudança no rumo da minha vida, me fazendo ficar cada vez mais próxima das composições de Taylor Swift e de seus dois álbuns lançados nesse período, repletos de personagens, histórias independentes e contínuas, que me fizeram ter a curiosidade sobre esse tipo de narrativa em álbuns musicais, que até então só havia visto em álbuns de banda *rock, punk rock, metal, power metal* e *heavy metal* como, por exemplo, os álbuns *The Dark Side Of The Moon* (1973) e *The Wall* (1979), da banda britânica de rock Pink Floyd, *American Idiot* (2004), da banda de punk rock Green Day, *Tommy* (1969), da banda de rock The Who e *Seventh Son Of a Seventh Son* (1988), da banda de *heavy metal* Iron Maiden.

No mundo musical, as canções têm estruturas variadas, o que significa que muitos compositores não utilizam mais uma estrutura simples e padrão de início, meio e fim. Os álbuns conceituais carregam em si elementos que transbordam o limite da música, pois constroem narrativas lineares, como os capítulos de um livro que, ao se conectarem, formam toda a obra. Esse tipo de abordagem não é novidade no mundo da música, tendo em vista que artistas como Bob Dylan, por exemplo, já foram reconhecidos pela literatura em suas composições, como foi o caso do prêmio Nobel de Literatura que recebeu em 2016. Como compositora, Taylor Swift muitas vezes utilizou de uma estrutura convencional para suas músicas, com poucas formas experimentais. No entanto, este estudo visa entender como Swift mudou essa narrativa em seus álbuns *folklore* (2020a) e *evermore* (2020b).

Devido à atualidade dos álbuns, não há uma grande variedade de materiais acadêmicos para consultar tanto sobre o tema escolhido, quanto sobre a música de Swift como um todo. Essa monografia servirá para construir a falta de recursos acadêmicos em torno de álbuns conceituais e de Taylor Swift em referência à narrativa e personagens utilizados ao longo de sua discografia, visto que, ao fazer uma pesquisa no Google Acadêmico, com diferentes combinações das palavras-chave *Taylor Swift, concept album, concept albums,* álbum conceitual, álbuns conceituais e *storytelling*. Não foram encontrados resultados que contivessem o mesmo assunto, tratado sob a mesma perspectiva que a presente monografia

abordará[10]. Consequentemente, esse conteúdo pode incentivar e auxiliar no desenvolvimento de outras pesquisas relacionadas ao estudo proposto, além de contribuir para discussão dos álbuns conceituais na sociedade contemporânea.

[10] A pesquisa mencionada foi realizada em agosto de 2022, no Google Acadêmico. Embora tenham sido encontrados alguns resultados relacionados a Taylor Swift e álbuns conceituais, nenhum deles abordava a relação entre música, narrativa e personagens nos álbuns *folklore* e *evermore* da artista, tema central desta monografia.

# 2 DO VINIL AO *STREAMING*

Este capítulo tem como objetivo contextualizar o leitor acerca da evolução dos dispositivos reprodutores de música desde o disco de vinil até o *streaming* de música nos dias atuais, utilizando como base a publicação *Recording Technology History* (2005) do Dr. Steve Schoenherr e "O MP3 Como Um Artefato Cultural" (2010) de Jonathan Sterne. Além disso, busca-se abordar as implicações narrativas e culturais desses dispositivos, a fim de entender como a produção musical é influenciada pela tecnologia e como as técnicas narrativas nos álbuns *folklore* e *evermore* de Taylor Swift se relacionam com a definição de álbum conceitual na música contemporânea.

## 2.1 A indústria da música e a evolução de seus formatos de armazenamento

O cilindro fonográfico foi o primeiro dispositivo prático de gravação de som que também reproduzia o som. Foi inventado por Thomas Edison em 1877 e a patente foi posta em prática em 1878. Em 1885, os inventores rivais Chichester Bell e Charles Tainter desafiaram o fonógrafo de Edison com seu grafofone. O grafofone, como o fonógrafo de Edison, criava som à medida que um cilindro de cera gravado girava contra uma caneta. Edison respondeu em 1887 com um fonógrafo que utilizava um motor movido a bateria, que produzia um tom constante que a manivela original não conseguia igualar (SCHOENHERR, 2005).

Como uma das 30 franquias que competem no negócio de locação de grafofones, a *Columbia Phonograph Company* obteve pouco sucesso até começar a gravar músicas para enviar a feiras para acompanhar seus grafofones alugados, resultando assim no nascimento de *jukeboxes*. A popularidade das *jukeboxes* de feiras permitiu que a C*olumbia Graphophone Company* (a empresa mudou de nome em 1894) sobrevivesse à economia cada vez menor da década de 1890 e se tornasse a única empresa de locação de grafofones a obter lucro. Embora extremamente populares, as primeiras jukeboxes eram limitadas pela impossibilidade de produção em massa dos cilindros volumosos usados no grafofone. (SCHOENHERR, 2005)

Em 1888, Emile Berliner inventou o gramofone, que usava um disco em vez de um cilindro como meio de gravação. Os discos são planos, mediam 7 polegadas de diâmetro e podiam armazenar até 2 minutos de som gravado. O disco era composto de zinco coberto com uma fina camada de cera resistente a ácidos. A gravação original riscava espirais de corte lateral

na cera, e o disco riscado era mergulhado em ácido. As ranhuras resultantes no zinco exposto tornavam-se um carimbo negativo que permitiu à Berliner produzir discos em massa em borracha vulcanizada. (SCHOENHERR, 2005)

Na virada do século, a evolução dos materiais e das técnicas de produção do disco e do cilindro conferem às gravações um som mais claro, forte e dinâmico. Além do grafofone e do gramofone, o piano automático tornou-se um dos negócios automatizados mais populares da época. No entanto, o *boom* inesperado da música pré-gravada levou a questões sobre violação de direitos autorais (SCHOENHERR, 2005). Ao longo da primeira década do século 20, os desenvolvimentos na tecnologia de disco trouxeram à tona a inferioridade da tecnologia de reprodução de cilindros. Em 1901, o disco 78 estreou. Nomeado por sua velocidade rotacional de 78 rotações por minuto (rpm), o 78 tem 10 polegadas de diâmetro e dura como formato até 1974. Em 1910, o disco estava disponível em 7, 10, 12, 14, 16 e 21, formatos de polegada, todos tocando em torno de 78 rpm. Eles podiam armazenar cerca de 3 a 5 minutos de música em cada lado do disco. Isso significa que os discos de 21 polegadas poderiam armazenar cerca de 10 minutos de música, enquanto os discos de 7 polegadas só poderiam armazenar cerca de 3 minutos (SCHOENHERR, 2005). Isso certamente limitava a possibilidade de músicas maiores que 3 minutos, o que influenciava na forma como os artistas concebiam e produziam seus trabalhos na época.

O cilindro, prejudicado pela falta de padronização da indústria, falta de espaço de gravação e seu tamanho incômodo, é aposentado com a introdução da "*Victrola*" pela *Victor Talking Machine Company* em 1906, uma adaptação de um fonógrafo projetado para caber dentro de casa. A Victrola apresenta a buzina de amplificação dobrada abaixo do toca-discos e escondida dentro de um gabinete de madeira polida. As portas do armário podiam ser abertas para revelar a buzina e aumentar o volume. A Vitrola se tornou o toca-discos mais vendido de sua época. Conforme Schoenherr (2005)

> Victor introduziu o primeiro fonógrafo de gabinete totalmente fechado que em 1907 estava sendo amplamente anunciado como a "Vitrola" vertical com corneta cônica fechada; Victor gastaria $ 50.000.000 em anúncios impressos e $ 17.000.000 em catálogos e brochuras em 1929, criando o nome genérico de vitrola que é aplicado a todos os fonógrafos projetados como móveis.

A estratégia de marketing agressiva da Victor, que incluiu grandes gastos com anúncios impressos e catálogos, também contribuiu para tornar a marca sinônimo de fonógrafos de alta

qualidade. Com o tempo, o nome "Vitrola" tornou-se tão popular que passou a ser usado como um termo genérico para se referir a qualquer tipo de fonógrafo projetado como móvel.

Na década de 1920, a *Radio Corporation of America* (RCA) começou a produzir rádios comerciais em massa. KDKA em Pittsburgh, Pensilvânia, tornou-se a primeira estação de rádio comercial a receber cartas de chamada e iniciou transmissões regulares anunciando o retorno da eleição presidencial (SCHOENHERR, 2005). Durante a década de 1920, a qualidade do som e a recepção no rádio não podiam rivalizar com a qualidade dos discos. No entanto, as gravadoras correram para elaborar contratos para proibirem grandes artistas de trabalharem no meio rival. Esses esforços para limitar a produção de rádio foram documentados pelo historiador da música David Suisman. Suisman (2009) mostra como as gravadoras tentaram manter o controle sobre o mercado da música, mas foram frustradas à medida que as melhorias na tecnologia de rádio refinavam rapidamente a qualidade e a recepção do som.

A solução da indústria para combater a queda nas vendas de discos foi aumentar a fidelidade sonora de suas gravações. Em 1925, *Bell Telephone Laboratories* introduziu a amplificação elétrica, e os primeiros discos gravados eletricamente foram colocados à venda. O desenvolvimento do som ortofônico adicionou mais de uma oitava a cada lado da faixa de som reproduzível existente. A *Victor Talking Machine Company* apresentou novas máquinas que reproduziam essas gravações de alta fidelidade e ofereciam uma reprodução totalmente eletrônica, além de recuperação de vendas de discos.

Em 1928, a *RCA* comprou a *Victor Talking Machine Company*, formando a *RCA Victor*. As fábricas de discos que não foram convertidas em casas de produção de rádio começaram a produzir discos de "transcrição", discos de vinil que giram a 33 1/3 rpm, que tinham capacidade para armazenar cerca de 20 a 30 minutos de música em cada lado, e são usados para pré-gravar rádio (SCHOENHERR, 2005). A *Vitrolac*, um processo de fabricação de discos de vinil criado pela *RCA Victor*, é amplamente ignorada pelas gravadoras comerciais, pois a Grande Depressão transformou itens de lazer, como eletrônicos, em artigos de luxo. Os cartuchos de gravação em fita foram desenvolvidos em 1930, mas as fitas permanecem em grande parte nos bastidores durante a Grande Depressão e na década de 1950. A presença de transmissão gratuita de rádio durante a Grande Depressão leva a um declínio nas vendas de discos, que caíram de US$ 75 milhões em 1929 para apenas US$ 5 milhões em 1933 (VOGEL, 2004).

O rádio modulado em frequência (FM), antes considerado impossível, tornou-se realidade em 1933. O rádio FM, ao contrário do rádio modulado em amplitude (AM), oferece

som de maior fidelidade com menos estática e requer menos potência de transmissão. O inventor do rádio FM, Edwin Armstrong, estava trabalhando na *RCA* quando apresentou sua tecnologia em uma reunião do *Institute of Radio Engineers* (SCHOENHERR, 2005). No entanto, a invenção de Armstrong ameaçou o domínio da *RCA* no mercado de rádio AM, e a empresa revidou lançando uma campanha para sufocar a rádio FM. As primeiras tentativas da *RCA* de persuadir a Comissão Federal de Comunicações (FCC) a limitar as capacidades de rádio FM falharam, mas à medida que o país se distraiu com a Segunda Guerra Mundial, a empresa conseguiu. Isso contribuiu para o declínio da transmissão FM até meados da década de 1950.. Essas regulamentações prejudicaram efetivamente o mercado emergente de FM e os apelos da Armstrong.

A natureza frágil dos discos feitos de goma-laca deram espaço ao cloreto de polivinila, conhecido como PVC ou vinil, que foi adotado como o novo material para gravação da produção. O vinil sobreviveu como o material preferido da indústria fonográfica muito depois do fim da Segunda Guerra Mundial (SCHOENHERR, 2005). A corrida para estabelecer o novo formato de disco dominante começou quando a *Columbia* lança o primeiro disco vinil de longa duração de 12 polegadas, com 25 minutos de música em cada lado do disco e 33 1/3 rpm em 1948. O LP entra no mercado com um estrondo. A *RCA* revidou meio ano depois com seu próprio formato, um disco de 7 polegadas e o *single* de 7 polegadas rapidamente se tornou o padrão para o *jukebox* (SCHOENHERR, 2005). Em 1950, a *RCA* lançou discos no formato *Columbia* de 12 polegadas e, em 1951, a *Columbi*a seguiu o exemplo com o lançamento de discos no formato *RCA* de 7 polegadas. Com discos de 78 rpm ainda disponíveis, leva uma década para que uma velocidade de reprodução padrão seja determinada (SCHOENHERR, 2005).

A mudança de tecnologia na indústria fonográfica foi uma grande influência na produção e distribuição de música. Com a introdução do vinil, houve uma ampliação significativa das possibilidades para as músicas. Os discos de vinil de longa duração permitiam gravar até 25 minutos de música em cada lado, em comparação com os 3 a 4 minutos dos discos de goma-laca (SCHOENHERR, 2005). Até então, as músicas mais longas precisavam ser divididas em vários discos e não havia uma maneira automatizada de trocar de um disco para outro, prejudicando a experiência de audição da música que era frequentemente interrompida. Essa capacidade expandida permitiu aos artistas explorar formatos mais longos e complexos, levando a um aumento na criatividade e experimentação. Ainda assim, a mudança de tecnologia

não foi fácil. A transição para o vinil também exigiu investimentos significativos em novos equipamentos de gravação e prensagem, tornando a produção de música ainda mais cara e complicada e com isso uma centralização da produção nas gravadoras (SCHOENHERR, 2005). Segundo Elborough (2009), as gravadoras tiveram que investir em prensas de alta tecnologia e desenvolver novos processos de produção para lidar com as propriedades do vinil, como a necessidade de maior pressão e temperatura para prensagem. Esse investimento em equipamentos e processos acabou refletindo nos custos de produção e venda dos discos, que se tornaram mais caros para o público consumidor.

Embora o cartucho de fita cassete tenha sido inventado para fins de transcrição em 1930, o cassete demorou a entrar na indústria da música gravada como um formato viável (SCHOENHERR, 2005). A fita cassete dá um grande passo para se tornar popular em 1944, quando o capitão do Signal Corps, John Mullin, enviou dois gravadores de fita em funcionamento recuperados da Rádio Frankfurt na Alemanha para os EUA. Os inventores alemães também desenvolveram fitas com 20 minutos de tempo de gravação. Ao adotar e desenvolver a tecnologia alemã, os inventores americanos apresentaram os primeiros gravadores portáteis de fitas de áudio em 1951 (SCHOENHERR, 2005).

Poucos anos depois, em 1958, a *RCA* oferece fitas cassete por US$ 1 a mais do que o álbum de vinil. Mas foi somente em 1964 que o cassete teve seu sucesso comercial, quando a Philips introduziu seu próprio formato de 30 minutos para o cartucho de fita e permitiu que outros fabricantes duplicassem as especificações. Essa padronização de fitas cassete criou um mercado para uma solução barata e portátil para fitas bobina. Com o preço de uma fita virgem em torno de US$ 3 e um álbum de vinil em US$ 6 no final da década de 1960, as gravadoras começaram a se preocupar com o fato de a fita gravável afetar suas vendas (SCHOENHERR, 2005). A fita gravável permitia que as pessoas gravassem música de rádio, o que poderia diminuir as receitas publicitárias das emissoras de rádio e, consequentemente, das gravadoras. De acordo com um estudo de 2000 conduzido pela International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), a pirataria de música através de fitas graváveis foi estimada em uma perda de US$ 4,6 bilhões nas receitas globais da indústria fonográfica entre 1985 e 2000.

O formato mais provável para desafiar a fita cassete para aceitação do consumidor foi o cartucho de fita de 8 pistas, uma tecnologia de gravação de som de fita magnética. Seu desenvolvimento começa como um refinamento e aprimoramento de um cartucho de fita de 4 pistas desenvolvido em 1956. O de 8 pistas foi projetado para solucionar os problemas de

obstrução de fita de 4 pistas e aumentar a acessibilidade de pistas individuais (SCHOENHERR, 2005). O *player* de 8 pistas é introduzido como uma opção em cada um dos modelos de carros de 1966 da *Ford Motor Company.* Embora a fita de 8 pistas produzisse um som de maior qualidade do que a fita cassete, ela praticamente desaparece de um mercado que busca conveniência e versatilidade em vez de reprodução de som de alta qualidade (SCHOENHERR, 2005). Algo que viria a se tornar realidade com o advento do MP3.

O Congresso dos EUA declarou as gravações de som dignas de proteção de direitos autorais ao aprovar a Emenda de Gravação de Som de 1971 ao Estatuto de Direitos Autorais de 1909. Embora essa emenda tenha sido proposta em grande parte em resposta às reclamações da indústria fonográfica de contrabando de vinil, as implicações da emenda foram aplicadas ao mercado de fitas cassetes virgens (SCHOENHERR, 2005). Executivos de gravadoras reclamavam que adolescentes gravavam e trocavam seus álbuns favoritos, e defendiam um imposto sobre cassetes virgens para compensar a perda de receita com o comércio de fitas. Com as vendas de música ainda crescendo, as objeções à gravação eram praticamente desconhecidas (SCHOENHERR, 2005).

No final da década de 1970, as vendas de música caíram e as gravadoras iniciaram uma campanha em toda a indústria para conter as gravações caseiras. Mas as cassetes atingiram o grande momento com o declínio dos tocadores de 8 pistas e a introdução do *Sony Walkman* em 1979 (SCHOENHERR, 2005). A revolução do *Walkman* coincidiu com a melhoria na qualidade do som das cassetes e a fita cassete de repente se tornou um único formato que você poderia ter em sua casa, no seu carro e no seu bolso, permitindo uma experiência completamente nova para o ouvinte. A *Recording Industry Association of America* (RIAA) continuou sua luta por impostos sobre fitas virgens na década de 1980 e os legisladores eventualmente concedem às gravadoras uma parte de cada venda de fita em branco (SCHOENHERR, 2005).

A *Philips* e a *Sony* anunciaram planos de trabalharem juntas para criar um padrão uniforme para um *Compact Disc* (CD), um disco a laser desenvolvido com o propósito de armazenar e tocar apenas músicas, mas posteriormente foi adaptado para o armazenamento de dados, em 1978 (SCHOENHERR, 2005). Em 1982, as gravadoras anunciam um padrão mundial que garante que todos os CDs serão reproduzidos em todos os *CD players*, com 74 minutos de áudio. Essa capacidade foi determinada pela duração da Nona Sinfonia de Beethoven, que tem aproximadamente 74 minutos de duração. *As* fitas cassetes geralmente tinham uma capacidade máxima de 60 ou 90 minutos, dependendo do tipo e da qualidade da

fita. Além disso, os CDs oferecem uma qualidade de som superior à das fitas cassete, que tendem a se degradar ao longo do tempo ou após várias reproduções (SCHOENHERR, 2005). Por isso, o CD se tornou rapidamente o formato de escolha para o armazenamento e reprodução de música. O álbum de estúdio de Billy Joel, 52nd Street , lançado em 1982, no Japão, torna-se o primeiro CD lançado no mundo. Com a introdução do CD, os anos 80 se tornaram o período de *boom* mais explosivo da história do áudio gravado, à medida que os consumidores substituíram suas coleções de vinil. Três anos após a chegada do CD ao mercado, a indústria eletrônica vende um milhão de *CD players* (SCHOENHERR, 2005).

O *Digital Audio Tape* (DAT), introduzido logo após o CD, encontrou resistência imediata de compositores e editores de música temerosos de pirataria devido à qualidade de som superior do DAT e capacidade de duplicação quase perfeita. Desde o início, a RIAA defende que um dispositivo seja colocado dentro do gravador DAT para proibir a duplicação. Mesmo depois que o dispositivo, chamado de *sistema de gerenciamento de cópias em série*, é incluído em todos os gravadores DAT exportados para os EUA, editores e compositores argumentam por royalties em cada máquina DAT ou fita vendida para compensar possíveis gravações caseiras (SCHOENHERR, 2005). O debate contínuo afrouxou o apoio da indústria fonográfica ao formato. À medida que as gravadoras começam a ver o DAT como inviável, elas optam por não comercializar ou produzir DATs pré-gravadas (SCHOENHERR, 2005). Na ausência de fita pré-gravada, o consumidor não compraria o gravador. Sem vendas de gravadores, não há mercado para fitas pré-gravadas. A partir do surgimento do DAT, começaram a surgir outras tecnologias digitais de gravação e distribuição de música, como o MP3.

Em 1990, a combinação de áudio digital e a Internet cria um fenômeno após a invenção do *Moving Picture Experts Group-1, Layer-3* (MP3). O MP3 comprime e converte arquivos de áudio digital para um tamanho que pode ser facilmente enviado de computador para computador sem comprometer a qualidade. Em um período em que as conexões à Internet eram muito lentas, o formato anterior em WAV era 10x maior o que impossibilitava esse tipo de compartilhamento (STERNE, 2010). De acordo com Jonathan Sterne

> A razão de ser do mp3 é fazer arquivos de áudio menores através da compressão de dados, para, assim, eles ficarem mais fáceis de serem trocados em um ambiente de largura de banda limitada como a internet, e mais fáceis de serem estocados num ambiente limitado de espaço de dados, como o disco rígido (STERNE, 2010. p.68).

Para Sterne (2010), o mp3 ocupa o palco central no mundo dos formatos digitais de áudio até 2010. O *Audio Home Recording Act* de 1992 exigiu que os fabricantes de gravadores digitais pagassem uma taxa de royalties de 2% aos detentores de direitos autorais para compensar a facilidade de pirataria que a gravação digital permite. Além disso, os dispositivos de gravação de áudio digital deveriam incluir um dispositivo que proibia a cópia serial (SCHOENHERR, 2005). Em 1993, a indústria da música abriu uma das primeiras ações judiciais desafiando a tecnologia digital. A *Frank Music Corp.* moveu uma ação contra o serviço *online CompuServe* em nome de mais de 140 editoras de música da *Harry Fox Agency* (SCHOENHERR, 2005). O processo argumentou que o fórum de música da *CompuServe* permitia que os usuários baixassem arquivos de música sem o consentimento dos proprietários dos direitos autorais. O processo foi resolvido em 1995, quando a *CompuServe* paga à *Harry Fox Agency* mais de US$ 600 por música supostamente violada, mas isso não impediu que novos serviços aparecessem.

A RealAudio lançou com sucesso o primeiro grande serviço de *streaming* de áudio em 1995, através da Internet. Em comparação com a longa espera associada ao *download* de um arquivo de música, o *streaming* de áudio se tornou muito popular, apesar da baixa qualidade de áudio inicial (SCHOENHERR, 2005). A *Capitol Records* anunciou a intenção de oferecer o single do novo álbum do *Duran Duran* em formato para *download* na Internet um mês antes do lançamento do álbum nas lojas de varejo. A *Capitol* vê isso como uma exploração da capacidade de marketing da Internet, no entanto, as lojas de varejo viram isso como uma ameaça às suas vendas. A *Capitol* admitiu e concordou em adiar o lançamento do single na Internet para coincidir com o lançamento do álbum nas lojas (SCHOENHERR, 2005).

Em 1998, a RIAA acusou três pessoas não identificadas de postar arquivos de áudio de centenas de artistas, permitindo assim que qualquer pessoa baixasse os arquivos de áudio livremente. Os piratas acusados fizeram um acordo com a RIAA e, em troca de concordarem em não postar novamente, a RIAA renuncia às suas multas, que totalizaram bem mais de US$ 1 milhão por violação (SCHOENHERR, 2005). A RIAA mais tarde se propôs a tomar medidas legais contra aqueles que baixassem as músicas protegidas por direitos autorais também. Em março de 2004, a RIAA tentou processar 1.977 indivíduos por supostamente compartilhar música ilegalmente em redes de compartilhamento de arquivos (SCHOENHERR, 2005), mas os problemas com a pirataria através da Internet estavam apenas começando.

Em maio de 1999, Shawn Fanning e Sean Parker criaram a rede de compartilhamento de arquivos *peer-to-peer Napster*, que rapidamente se tornou uma febre na Internet. Milhões de usuários começaram a compartilhar arquivos de música e outros conteúdos digitalizados de forma gratuita, gerando preocupações com a violação dos direitos autorais (SCHOENHERR, 2005). Em dezembro do mesmo ano, a RIAA processou o *Napster* por suposta violação de direitos autorais e, em abril seguinte, a banda Metallica e o rapper Dr. Dre seguem o exemplo. Em 2001, após anos de batalhas legais, o *Napster* é obrigado a remover todo o material protegido por direitos autorais de sua rede, e o serviço é encerrado em julho de 2001 (SCHOENHERR, 2005). Após o desligamento do *Napster*, outros serviços de compartilhamento de arquivos ponto a ponto, que são serviços de distribuição e compartilhamento de mídia digital usando a tecnologia de rede ponto a ponto, como *Kazaa, Morpheus* e *Grokster*, surgem. No entanto, ao contrário do *Napster*, esses serviços evitaram o uso de um servidor centralizado. A RIAA processou *Kazaa, Morpheus* e *Grokster* por violação de direitos autorais em outubro de 2001. Em 2003, o juiz distrital dos EUA Stephen V. Wilson determinou que as redes de compartilhamento de arquivos não violam a lei de direitos autorais porque as redes *Morpheus* e *Grokster* não podem ser responsabilizadas por atividades ilegais de pirataria da Internet que podem ocorrer dentro de sua rede (SCHOENHERR, 2005).

Em 2001, a *Apple Computer* lançou o *iPod*, um tocador de música digital inovador que permitiu que as pessoas carregassem milhares de músicas em um dispositivo portátil. Dois anos depois, em 2003, a Apple lançou a loja de música online de maior sucesso até hoje. As gravadoras enxergaram a oportunidade de sobreviver à era digital e imediatamente embarcaram no serviço da Apple, considerando-o como a tábua de salvação do setor. Em seu primeiro ano, a Apple vendeu 70 milhões de músicas a US$ 0,99 por música, gerando quase US$ 70 milhões em vendas legais de música pela Internet. Em 2005, a Apple lançou o iPod Shuffle, um "tocador de música digital inovador, baseado na função shuffle do iPod, que permite ao usuário uma experiência com a música de milhões de maneiras diferentes" (APPLE, 2005). De acordo com a Newsroom da Apple

> A Apple iniciou a revolução do computador pessoal nos anos 70 com o Apple II e reinventou o computador pessoal nos anos 80 com o Macintosh. A Apple é amplamente reconhecida pelo Mac, computadores de mesa e notebooks inovadores e premiados, seu sistema operacional OS X e pelo estilo de vida digital iLife e aplicativos profissionais. A Apple está também à frente da revolução da música digital com a linha iPod, líder de mercado de tocadores portáteis de música e o iTunes, a loja online de música (APPLE, 2005).

Com o advento do *iTunes*, um reprodutor de áudio, desenvolvido pela *Apple,* para reproduzir e organizar música digital, veio a enxurrada de aplicativos de *streaming* de música. O número de músicas à disposição de qualquer pessoa passou de centenas para milhares e milhões. Junto com os pioneiros como *Apple Music*, aplicativos como *Amazon Music, Spotify, Pandora* e *Google Music* ganharam terreno lentamente, agregando quase 300 milhões de usuários a partir de 2019.

## 2.2 Não é só dar o *play*: a diferença entre o vinil e o *streaming*

A música está na vanguarda da revolução digital e o desafio enfrentado pelos varejistas é significativo. O download ilegal e, mais recentemente, os serviços *streaming* de música reestruturaram a natureza lucrativa do varejo de música e colocaram milhares de lojas de discos fora do mercado desde o final dos anos 90. Até o final dos anos 1990, a música gravada estava disponível apenas em formatos físicos (discos de vinil, cassetes e CDs) e os consumidores eram forçados a visitar lojas de discos. No início dos anos 2000, a introdução de formatos digitais, como o MP3, redes de compartilhamento de arquivos (Napster), a prática generalizada de download ilegal e outras questões, incluindo a mudança no gosto do consumidor, o surgimento de alternativas de entretenimento, como DVDs, telefones celulares e Internet, a legitimação dos direitos autorais e a complacência corporativa constituíram um choque estrutural para a indústria da música (DAVID, 2017; HRACS, 2012; MARSHALL, 2013). Embora o compartilhamento de arquivos tenha sido responsabilizado quase exclusivamente pela mídia e grandes gravadoras pela crise econômica, a indústria já estava lutando e estudiosos argumentaram que o compartilhamento de arquivos era apenas um "ponto de inflexão" (HRACS, 2012; MARSHALL, 2013). Para Hracs (2012. p 1),

> A introdução de arquivos MP3, redes de compartilhamento de arquivos como o Napster e a prática generalizada de download ilegal de arquivos de música protegidos por direitos autorais constituíram um choque estrutural para a indústria musical norte-americana. Como resultado, novas formas de produção e distribuição impulsionadas pela tecnologia estão alterando fundamentalmente a indústria da música, estrutural e espacialmente.

Desta forma, as mudanças tecnológicas apresentaram desafios fundamentais para as grandes gravadoras e que elas não conseguiram se adaptar com sucesso a esse cenário alterado. Também está claro que a crise teve implicações nos modelos tradicionais de varejo e

distribuição, que por sua vez impactam ainda mais as grandes (HRACS, 2012). Nos últimos anos, as atitudes do consumidor em relação ao "aluguel" de conteúdo digital mudaram e as assinaturas de *streaming* de música online, como o Spotify, aumentaram. Embora o *streaming* permita que os consumidores ouçam e pulem faixas com o clique de um botão, preparar o toca-discos, remover cuidadosamente o disco da capa e contemplar a capa do álbum são algumas das interações exclusivas dos consumidores com o vinil.

Isso difere do consumo de música digital, que tende a ser experimentado juntamente com outras atividades como trilha sonora da vida cotidiana ou como "ruído de mídia" oferecendo aos consumidores uma sensação de conexão. Essa mudança na forma como consumimos música teve um impacto na maneira como os álbuns conceituais são percebidos e consumidos. Em vez de ser ouvido como um todo, como um trabalho completo com uma narrativa e mensagem coesa, o álbum é frequentemente ouvido como uma coleção de faixas individuais, desconectadas do contexto maior do álbum. De acordo com um estudo realizado pela *Music Business Association* (2019), os fãs de vinil são mais propensos a ouvir álbuns completos em comparação com os usuários de *streaming*. Isso sugere que a experiência física do vinil pode levar a uma maior conexão emocional com a música, tornando os ouvintes mais propensos a ouvir álbuns conceituais na íntegra e apreciar a mensagem coesa do álbum.

Com o avanço da tecnologia, os formatos de armazenamento da música evoluíram, passando dos discos de vinil para os CDs, e posteriormente para o *streaming* e download digital. Isso permitiu que os artistas explorassem novas formas de contar histórias através de álbuns conceituais, como a inclusão de conteúdo exclusivo, como vídeos e histórias, disponíveis apenas em plataformas de *streaming*. Isso ajudou a criar uma experiência mais imersiva e envolvente para o ouvinte. De acordo com uma pesquisa realizada pela *Billboard* em 2020, os álbuns conceituais continuam a ser uma tendência crescente na indústria da música, com muitos artistas optando por lançar álbuns baseados em conceitos ou histórias. Com o advento do streaming de música, os artistas ganharam a oportunidade de explorar novas formas de contar histórias através de álbuns conceituais. Por exemplo, alguns artistas têm lançado seus álbuns conceituais em episódios, permitindo que possam explorar o conceito central do álbum de maneira mais profunda e detalhada ao longo do tempo. Isso tem dado aos artistas mais liberdade criativa e permitido que os fãs se envolvam com a música de maneiras novas e emocionantes.

Ouvir álbuns através da reprodução aleatória pode ser uma forma interessante de descobrir novas músicas e experimentar diferentes estilos musicais. Também pode ser uma

maneira de se divertir e ouvir música de maneira diferente, em vez de ouvir o álbum inteiro na ordem original. No entanto, escutar um álbum na ordem planejada pelo artista também pode ser uma experiência valiosa, pois a ordem das músicas pode contar uma história ou transmitir uma mensagem específica. Muitos artistas colocam muito pensamento e esforço na ordem das músicas em um álbum, e escutar as músicas na ordem planejada pode dar uma perspectiva diferente sobre a música e a mensagem que o artista estava tentando transmitir.

A reprodução aleatória é um recurso comum em plataformas de *streaming* de música e em *players* de música, que permite que o ouvinte ouça músicas de forma aleatória, sem se preocupar com a ordem das faixas. Essa funcionalidade pode ser vista como um desafio para os álbuns conceituais, pois pode afetar a narrativa e a mensagem que o artista deseja transmitir. De acordo com uma pesquisa realizada pela Nielsen Music (2020), aproximadamente 18% dos usuários de *streaming* de música ouvem álbuns completos, enquanto 82% preferem ouvir músicas individualmente. Isso mostra como a reprodução aleatória pode afetar a forma como os ouvintes consomem álbuns conceituais e como isso pode afetar a mensagem que o artista deseja transmitir.

Além disso, conforme uma pesquisa realizada pela *Billboard em* 2020, a maioria dos usuários de *streaming* de música não escolhem ouvir músicas de acordo com a ordem do álbum, e sim de acordo com suas preferências individuais. Isso pode prejudicar a narrativa e a história que o artista deseja contar em um álbum conceitual, uma vez que as músicas podem não ser ouvidas na ordem pretendida pelo artista.

# 3 ÁLBUNS CONCEITUAIS: QUANDO ÁLBUNS CONTAM HISTÓRIAS

A evolução dos formatos de armazenamento de música e tecnologias de reprodução mudou drasticamente a forma como as pessoas consomem e experimentam a música. Desde os primeiros discos de vinil até os serviços de *streaming*, os avanços tecnológicos permitiram aos ouvintes acessar e compartilhar música de maneiras nunca antes vistas. Embora as novas tecnologias tenham trazido conveniência e acesso a um público mais amplo para os artistas emergentes, elas também têm impactado a forma como os ouvintes experimentam a música, fragmentando a escuta e mudando a forma como álbuns conceituais são consumidos.

Com a evolução das tecnologias, os artistas têm mais liberdade para lançar suas músicas e alcançar um público global, mas a fragmentação da escuta de música também pode diminuir a experiência conceitual de um álbum. No entanto, a conveniência da música digital pode ser compensada pela tecnologia de *streaming*, que permite que os ouvintes ouçam álbuns conceituais em qualquer lugar e a qualquer hora, aumentando o envolvimento e a conexão emocional com a música. Além disso, a música digital traz novos recursos, como playlists personalizadas e curadoria, permitindo que os ouvintes experimentem álbuns conceituais de maneiras novas e criativas. A interação direta e rápida entre artistas e fãs também é possível graças às redes sociais.

De acordo com uma pesquisa realizada pela Nielsen Music (2018), 80% da música consumida nos Estados Unidos foi através de *streamings*, enquanto apenas 14% foi através de compras físicas ou digitais. Isso tem permitido que as pessoas acessem uma variedade de músicas facilmente e sem precisar comprar álbuns inteiros. De acordo com Montebello (2022),

> As gerações mais recentes, por sua vez, não foram habituadas culturalmente a ouvir todas as faixas de um disco. Com a quantidade massiva de informações diárias, especialmente transmitidas pelo meio digital, a produção cultural foi intensificada nas últimas duas décadas e a indústria musical recebeu uma nova forma de ser consumida: cada vez mais hits e cada vez menos álbuns ouvidos inteiramente.

A era dos *streamings* tem afetado a forma como as pessoas consomem música, permitindo que elas acessem uma variedade de músicas facilmente e sem precisar comprar álbuns inteiros. Isso tem levado a uma tendência de consumo de músicas isoladas, em vez de álbuns completos. De acordo com um estudo da IFPI, em 2019, apenas 9% das músicas mais populares no Spotify foram de álbuns inteiros.

Diante disto, os álbuns conceituais são um tipo de álbum que pode ser afetado pela fragmentação da escuta. Os álbuns conceituais contam histórias e criam narrativas através da sequência planejada de músicas. Eles têm sido uma forma de arte importante na música, mas a mudança na forma como as pessoas consomem música levanta questões sobre como os ouvintes experimentam e compreendem esses álbuns. Então, o que exatamente são álbuns conceituais? Como eles funcionam como narrativas musicais? Como o avanço das tecnologias afetou a forma como esses álbuns são criados e consumidos?

Discos de longa duração mudaram a maneira como os ouvintes interagiam com a música. Como aponta o musicólogo Todd Decker, "as condições materiais de compra e audição de música popular durante a era do formato longo encorajaram (ou forçaram) os ouvintes a comprar música popular a granel" (DECKER, 2013). Embora a ideia do álbum conceitual parece ter entrado em cena durante a era do rock dos anos 1960, ele está firmemente enraizado na música pop (DECKER, 2013). Os álbuns conceituais "pegaram hits conhecidos das décadas anteriores à guerra - Tin Pan Alley, Broadway e músicas de Hollywood das décadas de 1920, 1930 e 1940 - e os organizaram em novos trajes sonoros que atraíram ouvintes adultos" (DECKER, 2013).

O termo "álbum conceitual" surgiu, na década de 60, no Rock, gênero que enxergou nesse tipo de álbum uma opção para alcançar o "status de arte" (SHUKER, 1999, p.17) e "são unificados por um tema que pode ser instrumental, compositivo, narrativo ou lírico" (SHUKER, 1999, p. 17). Wollman observa que, no final da década de 1960, o LP "foi transformado de meramente um meio" para "um trabalho potencialmente totalmente integrado no qual todas as músicas poderiam ser conceitualmente ou tematicamente relacionadas". Wollman afirma ainda que "*O Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*", dos Beatles, é frequentemente citado como um dos primeiros e mais influentes" (WOLLMAN, 2010, p. 76-77). Isso se deveu à estrutura do álbum, que alcançou grandes vendas, além de ter sido bem avaliado entre os críticos. Não houve lançamentos de músicas separadas deste álbum, refletindo a visão dos Beatles do álbum como uma entidade única, em vez de uma coleção de músicas desconexas.

Os álbuns conceituais têm uma longa história na indústria da música, sendo considerados como uma das formas mais criativas e expressivas de se contar histórias através da música. A primeira menção conhecida de um álbum conceitual vem dos anos 60, quando o grupo The Who lançou *Tommy* (1969), um álbum que conta a história de um jovem surdo, mudo e cego e sua jornada espiritual. Este álbum é considerado um marco na história dos álbuns

conceituais e sua popularidade ajudou a popularizar essa tendência na indústria da música. Em seguida, outros artistas começaram a seguir o exemplo de *Tommy* e lançar álbuns conceituais, como *The Wall* (1979) do Pink Floyd, que conta a história de um músico que se isola do mundo e constrói um muro em volta dele, e *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974) do Genesis, que conta uma história surrealista sobre um jovem que embarca em uma jornada para encontrar sua verdadeira identidade.

Letts (2011) argumenta que os álbuns conceituais podem ser colocados em "duas grandes categorias: narrativa ou temática" e que "álbuns conceituais narrativos atingem sua coesão apresentando um enredo mais ou menos direto com personagens", enquanto "álbuns conceituais temáticos podem ser divididos naqueles que contam com letras e aquelas que empregam elementos musicais para sua unidade". Além disso, ela afirma que um "álbum liricamente temático é semelhante a uma coleção de poemas sobre um determinado tópico, enquanto um álbum musicalmente temático pode ser comparado a uma ópera ou obra sinfônica" (LETTS, 2011, p. 214-215).

*The Dark Side of the Moon* (1973), de Pink Floyd, exibe o uso de material musicalmente rico dentro de uma estrutura geral bem coesa. Essa coesão geral e integridade do álbum foram alcançadas por meio de uma combinação de faixas em transição suave umas para as outras por meio do uso de sequências, recapitulação de ideias musicais e temas recorrentes, bem como o uso de letras temáticas. Essas ideias musicais incluem a sequência de acordes ouvida no final de *Breathe*, que se repete no final de *Time*. Além disso, a sequência de acordes maior para menor de *Breathe* também é usada enfaticamente em *The Great Gig in the Sky*, apresentando improvisações vocais de Clare Torry. Na verdade, todas as faixas são sobre certos temas que têm um efeito profundo sobre a vida (FLOYD, 1973). Phil Rose cita em uma entrevista que, antes de gravar o álbum, lembrou que Roger Waters surgiu "com a ideia específica de lidar com todas as coisas que enlouquecem as pessoas". Rose argumenta que "são essas coisas que são tratadas ao longo de todas as músicas do álbum e que culminam em '*Brain Damage*'" (ROSE, 2015, p. 14).

Assim como em *The Dark Side of the Moon*, os álbuns *folklore* e *evermore*, lançados em 2020, de Taylor Swift, cantora e compositora americana que começou sua carreira no início dos anos 2000, apresentam uma estrutura narrativa bem coesa e integrada, que é alcançada por meio da combinação de faixas em transição suave, recapitulação de ideias musicais e temas recorrentes. Ambos os álbuns apresentam histórias ficcionais e narrativas poéticas contadas

através das letras e da música, mostrando a habilidade de Swift em contar histórias por meio de sua música, assim como Pink Floyd mostrou a habilidade de tratar temas profundos através de sua música. O objetivo desta monografia é analisar a estrutura narrativa desses álbuns e entender como Taylor Swift constrói suas histórias através das letras e da música.

## 4 *MISS AMERICANA*: UMA BREVE BIOGRAFIA DE TAYLOR SWIFT

Taylor Alison Swift nasceu em 13 de dezembro de 1989 em Reading, Pensilvânia. Swift passou seus primeiros anos na fazenda de sua família em Wyomissing, e sua avó, que havia sido uma cantora de ópera profissional, logo encorajou Taylor a seguir seus passos na música. Aos dez anos, Swift já cantava em vários eventos locais, como feiras e concursos, aos doze começou a escrever suas próprias músicas e aprender a tocar violão. (PARKER, 2016) Da mesma forma, para seguir sua carreira musical, Swift frequentemente visitava Nashville, no Tennessee, a capital da música country, onde ela deixava *demos*[11] de suas canções nas gravadoras, co-escreveu músicas com outros artistas e tentou o seu melhor para conseguir um contrato musical. Não obtendo resultados satisfatórios ao não conseguir fechar nenhum contrato, Taylor afirma na minissérie documental "*Journey To Fearless"*, produzida pela Discovery Family e lançada em outubro de 2010, que naquele momento "sabia que tinha que dar um jeito de ser diferente, algum jeito de melhorar e ter mais a oferecer".

Em 2004, aos quatorze anos, Taylor Swift assinou um contrato de publicação de música com a Sony/ATV, tornando-se assim a mais jovem assinatura da história da empresa e, mais tarde, em 2006 Swift decidiu assinar com a *Big Machine Records* e conseguiu seu primeiro sucesso no Top 40 com o single *Tim McGraw*. Ela então lançou mais quatro singles e um álbum em seu próprio nome, iniciando sua carreira como cantora, compositora e estrela *pop country*. (JEPSON, 2014)

Nos anos seguintes com os próximos álbuns originais que lançaria: *Fearless* (2008), *Speak Now* (2010), *Red* (2012), *1989* (2014), *Reputation* (2017), *Lover* (2019), *folklore* (2020a), *evermore* (2020b) e *Midnights* (2022), sua importante posição na música, tanto *country* quanto *pop*, se estabeleceria e a conduziria para ganhar inúmeros prêmios musicais. Com o lançamento de cada álbum, Swift prova que é capaz de quebrar seus próprios recordes, enquanto continua sendo uma inspiração para muitos aspirantes e até artistas atuais que sonham em alcançar o sucesso que Taylor Swift desfrutou e desfruta até hoje. Ela tem uma carreira repleta de realizações e conquistas, sendo a artista feminina com mais álbuns vendidos nos Estados Unidos, além de ter ganhado mais de 200 prêmios, incluindo 7 Grammy Awards. Segundo a *Billboard* (2023), Taylor Swift obteve um feito notável na parada de álbuns da *Billboard*, com

[11] Gravação musical demonstrativa amadora, sem nenhum vínculo com gravadora.

sete dos seus álbuns charteando[12] simultaneamente no top 40 da *Billboard 200*. Esse resultado é o mais significativo registrado até o momento. É importante salientar que Swift é a segunda artista, e a única ainda viva desde 1963, a conseguir tal realização. Anteriormente, apenas a cantora Whitney Houston havia atingido a marca de sete álbuns no top 40 da *Billboard 200.* e é a quinta artista geral com mais álbuns vendidos. Ela também é a artista feminina com mais músicas vendidas no iTunes, e é a artista com mais músicas vendidas em toda a história da *Billboard Hot 100*. Isso mostra o quanto ela tem impactado e inspirado outros artistas na indústria da música.

Taylor Swift é conhecida por seu processo criativo único e dinâmico, e isso ficou evidente na criação de seus álbuns recentes. A artista tem uma abordagem colaborativa para a criação de sua música, trabalhando com uma variedade de músicos e produtores para criar suas canções. Ela também se inspira em sua própria vida pessoal e em histórias fictícias para escrever suas letras. Um exemplo desse processo criativo pode ser visto nos álbuns *folklore* e *evermore*, lançados em 2020. Swift trabalhou remotamente com um grupo de músicos e produtores, incluindo Jack Antonoff, Aaron Dessner e Bon Iver, para criar as músicas. Ela também se inspirou em sua própria vida pessoal e em histórias fictícias para escrever as letras (SWIFT, 2020a).

O álbum *folklore* surpreendeu os fãs com sua estética sonora diferente, que mistura elementos de *folk, indie* e *pop*. O álbum foi um sucesso comercial e de crítica, vendeu mais de 4 milhões de unidades e foi indicado ao Grammy como melhor álbum do ano. *evermore* foi considerado uma continuação *folklore* e apresentou uma sonoridade semelhante, mas com algumas diferenças notáveis.

É importante mencionar que Swift também tem uma prática de escrever todas as suas próprias músicas, e ela é considerada uma das melhores compositoras de sua geração. Isso ajuda a dar uma profundidade e honestidade às suas canções, e é uma das razões pelas quais ela tem tanto sucesso e conexão com seus fãs. O processo criativo de Taylor Swift é marcado pela colaboração, inspiração pessoal e uma abordagem escrita autoral, o que resulta em álbuns cativantes e memoráveis. Sua capacidade de se adaptar e experimentar com diferentes estilos musicais também é um aspecto importante de seu processo criativo e tem permitido que ela mantenha sua relevância e sucesso ao longo dos anos. Além disso, Taylor Swift também é

[12] Uma expressão utilizada no contexto da indústria musical para se referir ao desempenho de uma música ou álbum nas paradas musicais.

conhecida por estar muito envolvida em todas as fases do processo de criação de seus álbuns, desde a escrita das letras até a produção das músicas.

## 5 METODOLOGIA

De acordo com Monteiro, Merengue e Brito (2006, p. 26), “metodologia é como uma estratégia ou plano para atingir um objetivo e métodos são táticas que podem ser empregadas para atingir os objetivos da metodologia”. A fim de esclarecer os objetivos mencionados, essa pesquisa será construída em um caráter qualitativo, uma vez que

> A pesquisa qualitativa [...] trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes. Esse conjunto de fenômenos humanos é entendido aqui como parte da realidade social, pois o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida e partilhada com seus semelhantes (MINAYO, 2002, p. 21).

Para a análise do material coletado, optou-se pelo modelo de Análise de Conteúdo de Laurence Bardin, que tem sido um dos nomes centrais na divulgação do método de Análise de Conteúdo. Seu livro *Análise de Conteúdo* (1977) tornou-se referência na área. Segundo Bardin (1977), a Análise de Conteúdo é definida como

> [...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objectivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (BARDIN, 1977, p. 42).

Portanto, permite o desenvolvimento da análise acerca dos álbuns *folklore* e *evermore*, que foram lançados, respectivamente, nos dias 24 de julho de 2020 e 11 de dezembro de 2020 e estão disponíveis em todas as plataformas digitais. As etapas da Análise de Conteúdo na perspectiva de Bardin (1977) apresentam as seguintes fases: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados.

A pré-análise é a fase em que se organiza o material a ser analisado com o objetivo de torná-lo operacional, sistematizando as ideias iniciais. É organizada por meio de cinco etapas: (a) leitura flutuante, que é o estabelecimento de contato com os documentos da coleta de dados, momento em que se começa a conhecer o texto; (b) escolha dos documentos, que consiste na demarcação do que será analisado; (c) formulação das hipóteses e dos objetivos; (d) referenciação dos índices e elaboração de indicadores, que envolve a determinação de indicadores por meio de recortes de texto nos documentos de análise; (e) preparação do material (BARDIN, 1977). A exploração do material consiste na exploração do material com a definição de categorias e a identificação das unidades de registro e das unidades de contexto nos documentos. Dessa forma, a codificação, a classificação e a categorização são básicas nesta

fase (BARDIN, 1977). Na etapa de tratamento dos resultados, ocorre a condensação e o destaque das informações para análise, culminando nas interpretações inferenciais; é o momento da intuição, da análise reflexiva e crítica (BARDIN, 1977).

Bardin (1977) afirma que "a categorização é uma operação de elementos constitutivos de um conjunto por diferenciação e, em seguida, por reagrupamento segundo o gênero (analogia), com os critérios previamente definidos" (BARDIN, 1977, p. 117), onde os elementos a serem codificados são escolhidos de acordo com o olhar do pesquisador. Entretanto, na presente pesquisa, a análise categorial dos elementos do conteúdo dos álbuns *folklore* e *evermore* será complementada com a técnica de análise de expressão, visto que levar em consideração a expressão da artista, por meio das letras e das melodias das músicas, é relevante para a análise. A Análise de Conteúdo de Bardin é uma metodologia que pode ser aplicada para analisar álbuns conceituais, como *folklore* e *evermore* de Taylor Swift, para entender como os elementos narrativos, estéticos e temáticos contribuem para a construção do conceito central do álbum e como eles se relacionam com o contexto.

Primeiramente, foram selecionadas as letras das 17 músicas presentes no álbum *folklore* (anexo A) e das 17 músicas presentes no álbum *evermore* (anexo B), logo após, foi feita uma leitura flutuante que, segundo Bardin (1977), é uma "leitura intuitiva, muito aberta a todas as ideias, reflexões, hipóteses, numa espécie de brainstorming individual" (BARDIN, 1977, p. 75). Essa etapa tem o intuito de entender quais são os principais assuntos abordados nos álbuns. Após a leitura flutuante, foram separadas categorias de assuntos, onde a ordem estabelecida para encontrar os assuntos mais abordados e formular as categorias foi por frequência de vezes que os temas aparecem nos álbuns, visto que, conforme Bardin (1977, p.109), "a importância de uma unidade de registro aumenta com a frequência de aparição". O critério então utilizado para essa categorização foi o semântico, pois corresponde às categorias temáticas, "por exemplo, todos os temas que significam a ansiedade ficam agrupados na categoria ansiedade" (BARDIN, 1977, p. 117).

A Análise de Conteúdo permitiu discutir sobre os personagens isolados presentes nos álbuns com suas próprias histórias, personagens com histórias compartilhadas ao longo das trilhas sonoras, personagens fictícios, semelhanças de personagens e histórias com pessoas não fictícias e a própria Taylor Swift como personagem dos álbuns. Além de identificar como esses tópicos contribuem para a construção de uma narrativa e como são atribuídos ao conceito de álbuns conceituais diante do cenário da comunicação contemporânea com destaque para o

fenômeno dos serviços de *streaming*. É importante mencionar que os álbuns *folklore* e *evermore* foram lançados durante a pandemia de COVID-19, o que pode ter influenciado na escolha dos temas e na abordagem das letras, como a busca por conexão humana e o desejo de escapar da realidade.

# 6 UMA ANÁLISE DAS HISTÓRIAS E PERSONAGENS NOS ÁLBUNS *FOLKLORE* E *EVERMORE* DE TAYLOR SWIFT

A música é uma forma de arte que pode ser apreciada de várias maneiras, incluindo a audição, a visualização e a leitura das letras. Quando combinados, esses elementos podem criar uma experiência artística única que vai além da música em si. Os encartes dos álbuns *folklore* e *evermore*, de Taylor Swift, são exemplos notáveis de como a música e a arte visual podem se complementar para criar um álbum conceitual que é mais do que apenas uma coleção de músicas. A estética visual dos encartes é composta por fotografias e ilustrações que retratam a natureza e elementos relacionados à temática dos álbuns, como florestas, lagos e folhagens. Essa estética visual ajuda a criar uma atmosfera única que complementa as músicas e ajuda a transmitir as emoções e histórias que estão sendo contadas.

Outra forma de explorar a estética visual e as letras das músicas de Taylor Swift é por meio dos *lyric videos*. Esses vídeos são uma forma popular de apresentar as letras das músicas de forma visualmente atraente, geralmente com animações ou imagens que complementam a mensagem da música. Para os álbuns *folklore* e *evermore*, Taylor Swift lançou uma série de *lyric videos* que apresentam as letras das músicas com imagens relacionadas à temática dos álbuns. Esses vídeos oferecem uma maneira interativa de mergulhar nas histórias e emoções presentes nas músicas, além de serem uma forma criativa de explorar a estética visual dos álbuns.

Além dos *lyric videos*, Swift também lançou videoclipes para algumas das músicas dos álbuns. Esses videoclipes apresentam performances e narrativas visualmente impressionantes que ajudam a contar as histórias por trás das músicas. O videoclipe de "*cardigan*", por exemplo, apresenta Taylor Swift em um mundo mágico e misterioso, enquanto o videoclipe de "*willow*" segue a cantora por uma série de mundos interconectados. Os videoclipes oferecem uma experiência ainda mais imersiva da estética visual e narrativa dos álbuns, permitindo que os fãs mergulhem nas histórias e emoções das músicas de uma forma ainda mais envolvente. É possível conferir todos os *lyric videos* e videoclipes no canal oficial de Taylor Swift no YouTube, na playlist *folklore* e *evermore*.

**Figura 1** - Capa do álbum *folklore*

Fonte: Encartes Pop (2020)

**Figura 2** - Capa do álbum *evermore*

Fonte: Encartes Pop (2020)

Além da estética visual, os encartes (anexo C e anexo B) dos álbuns também apresentam as letras completas das músicas, introduções escritas por Taylor Swift e imagens que representam visualmente cada música. Esses elementos adicionais ajudam a aprofundar ainda mais a experiência do álbum, fornecendo informações adicionais sobre o processo criativo por trás do álbum e a inspiração por trás das músicas. As imagens que representam cada música também ajudam a transmitir visualmente as emoções e histórias contadas nas músicas, criando uma experiência visual que é tão envolvente quanto a experiência musical.

Em um álbum conceitual, cada música é uma peça de um quebra-cabeça maior, em que todas as peças juntas formam uma narrativa coesa. Os encartes dos dois álbuns ajudam a unir essas peças, fornecendo contexto e detalhes adicionais que ajudam a dar vida às histórias contadas nas músicas. Eles também ajudam a criar um senso de coesão e unidade em todo o álbum, fornecendo uma experiência artística coesa que é mais do que apenas uma coleção de músicas.

Os encartes dos álbuns *folklore* e *evermore* de Taylor Swift são cheios de detalhes que foram cuidadosamente planejados pelos designers Aaron Dessner e Jonathan Low, em colaboração com Taylor Swift, para criar uma experiência visual que complementa a experiência musical dos álbuns. Aqui estão alguns detalhes notáveis encontrados nos encartes:

a) Estética Visual: a estética visual de ambos os encartes apresenta um visual rústico e folclórico, com fotografias e ilustrações que retratam a natureza e elementos relacionados à temática do álbum. A paleta de cores é composta de tons terrosos e frios, que refletem a atmosfera das músicas;
b) Imagens Representativas: cada música é acompanhada por uma imagem que a representa visualmente, muitas vezes com detalhes escondidos que fazem referência a letras da música;
c) Mensagens Escondidas: como mencionado anteriormente, os encartes dos álbuns estão cheios de detalhes e mensagens escondidas que muitas vezes fazem referência às letras das músicas. Esses detalhes são sutis e muitas vezes requerem uma observação cuidadosa para serem notados, mas acrescentam uma camada adicional de significado e profundidade aos álbuns. As imagens do encarte apresentam várias pistas e referências às letras das músicas, que muitas vezes contam histórias de amor, perda e redenção;

d) Letras das músicas: ambos encartes apresentam as letras completas das músicas, impressas em uma fonte elegante que complementa a estética visual do álbum. As letras também incluem pequenas ilustrações e detalhes que ajudam a dar vida às histórias contadas nas músicas;
e) Introdução escrita: tanto o encarte de *folklore* quanto o de evermore incluem uma introdução escrita pela própria Taylor Swift, onde ela reflete sobre o processo criativo por trás do álbum e a inspiração por trás das músicas. Essas introduções adicionam uma camada adicional de significado e contexto às músicas, permitindo que os ouvintes mergulhem ainda mais profundamente na experiência do álbum.

A análise dos encartes dos álbuns *folklore* e *evermore* de Taylor Swift, juntamente com a técnica de Análise de Conteúdo de Bardin, revela uma forte ênfase na narrativa e no tema em ambos os álbuns. Os encartes ajudam a estabelecer essa narrativa e a tornar a experiência de ouvir o álbum mais imersiva e envolvente, enquanto a Análise de Conteúdo destaca tendências e temas recorrentes nas letras e na música de Swift. Juntos, esses elementos formam uma abordagem coesa e estratégica para a criação e venda de álbuns conceituais que atraem e envolvem os fãs de forma mais profunda.

Diante disso, vamos começar a análise das músicas de cada álbum, dividindo-as em temas, histórias e personagens, e verificando as tendências e padrões que emergem dessas categorias. Para isso, vamos utilizar uma tabela para cada álbum, que nos fornece um panorama abrangente das histórias, temas e personagens que compõem cada faixa. A partir dessa análise, poderemos entender melhor como Taylor Swift aborda diferentes temas e narrativas em seus álbuns, e como ela os interconecta de maneira coesa e coletiva.

**Tabela 1**- Análise das histórias, temas e personagens do álbum *folklore*

| **Música** | **História** | **Temas** | **Personagens** |
|---|---|---|---|
| the 1 | Uma narradora reflete sobre um relacionamento passado que não deu certo | Amor, arrependimento e nostalgia | A narradora e seu ex-parceiro |

| | | | |
|---|---|---|---|
| cardigan | Uma narradora reflete sobre um amor perdido | Amor, saudade, nostalgia e arrependimento | Betty e James |
| the last great american dynasty | Uma narradora conta a história de Rebekah Harkness, uma socialite | História, ambição e feminismo | Rebekah Harkness |
| exile (feat. Bon Iver) | Duas pessoas refletem sobre o fim de seu relacionamento | Relacionamentos, términos e mágoa | A narradora e seu ex-parceiro, ambos refletindo sobre o fim de seu relacionamento |
| my tears ricochet | Uma narradora lamenta a perda de um amor que não acabou bem | Luto, traição e vingança | A narradora e seu amor perdido |
| mirrorball | Uma narradora reflete sobre sua própria identidade | Identidade, imagem pública e autenticidade | A narradora |
| seven | Uma narradora relembra sua amizade com uma amiga imaginária | Infância, amizade e imaginação | A narradora e sua amiga imaginária |
| august | Uma narradora relembra um romance de verão que não deu certo | Amor, saudade e arrependimento | A narradora, Augustine, e seu amor de verão |

| | | | |
|---|---|---|---|
| this is me trying | Uma narradora reflete sobre seus erros e tenta se redimir | Arrependimento, redenção e crescimento pessoal | A narradora |
| illicit affairs | Uma narradora descreve um caso extraconjugal | Amor, traição e segredos | A narradora e seu amante extraconjugal |
| invisible string | Uma narradora reflete sobre o destino que a uniu a seu parceiro | Amor, destino e conexão | A narradora e seu parceiro |
| mad woman | Uma narradora descreve como a sociedade rotula as mulheres loucas | Feminismo, justiça e crítica social | A narradora e as mulheres rotuladas como "loucas" |
| epiphany | Uma narradora reflete sobre a pandemia da COVID-19 e os profissionais de saúde | Pandemia, sacrifício e heroísmo | Os profissionais de saúde e as vítimas da COVID-19 |
| betty | Um rapaz tenta reconquistar sua namorada após trair sua confiança | Amor, arrependimento e traição | James, Betty, Augustine e a Inez |
| peace | A narradora fala sobre um relacionamento que tem dificuldades em manter a paz | Amor e conflito | A narradora e seu parceiro |

| | | | |
|---|---|---|---|
| the lakes | A narradora reflete sobre o desejo de escapar para um lugar tranquilo longe das pressões da vida pública | Escapismo e solitude | A narradora |

Fonte: A autora (2023)

**Tabela 2:** Análise das histórias, temas e personagens do álbum *evermore*

| **Música** | **História** | **Temas** | **Personagens** |
|---|---|---|---|
| willow | Uma história de amor em que a narradora está disposta a seguir | Amor, destino e determinação | A narradora e seu amante |
| champagne problems | Uma mulher recusa a proposta de casamento de seu parceiro | Relacionamentos, arrependimento e pressão social | A narradora e seu parceiro |
| gold rush | Uma narradora que se sente atraída por um personagem popular | Amor, inveja e autenticidade | A narradora e o personagem popular |
| 'tis the damn season | A narradora volta para sua cidade natal e encontra um antigo amor | Amor, nostalgia, saudade e arrependimento | A narradora e seu antigo amor |
| tolerate it | Uma mulher se sente negligenciada em seu relacionamento | Relacionamentos, solidão e conformidade | A narradora e seu parceiro |

| | | | |
|---|---|---|---|
| no body, no crime (feat. HAIM) | Uma mulher investiga o desaparecimento de sua amiga | Mistério, vingança e justiça | A narradora e sua amiga Este |
| happiness | A narradora reflete sobre um amor que acabou | Amor, perda e cura | A narradora e seu amor perdido |
| dorothea | A narradora reflete sobre um amigo de infância que se tornou | Amizade, nostalgia, amadurecimento e mudança | A narradora Dorothea |
| coney island (feat. The National) | Duas pessoas que costumavam frequentar Coney Island refletem | Arrependimento, amor e memória | A narradora e seu ex-parceiro, ambos refletindo sobre seu relacionamento em Coney Island |
| ivy | Uma mulher se sente atraída por um amante proibido | Amor, tentação e traição | A narradora, Ivy, e seu amante proibido |
| cowboy like me | Dois trapaceiros se encontram e se apaixonam | Amor, trapaça e redenção | A narradora e seu amante trapaceiro |
| long story short | A narradora reflete sobre superar uma fase difícil de sua vida | Crescimento pessoal, superação e mudança | A narradora |
| marjorie | A narradora lamenta a perda de sua avó, Marjorie | Luto, lembranças e conexão | Taylor Swift e sua avó Marjorie |

| | | | |
|---|---|---|---|
| closure | A narradora procura por encerramento após o fim de um relacionamento | Relacionamentos, términos, aceitação e cura | A narradora e seu ex-parceiro |
| evermore (feat. Bon Iver) | Uma narradora reflete sobre um amor que ainda permanece | Amor, esperança e conexão | A narradora e seu amor ainda presente |
| right where you left me | Uma pessoa que foi deixada para trás enquanto seu parceiro segue em frente | Dor e superação | A narradora e seu ex-parceiro |
| it's time to go | O término de um relacionamento e a necessidade de seguir em frente. | Separação e recomeço | A narradora e seu parceiro, amigos e familiares |

Fonte: A autora (2023)

De acordo com a definição proposta por Letts (2011), os álbuns conceituais podem ser divididos em duas grandes categorias: narrativa ou temática. O álbum conceitual narrativo é aquele que apresenta uma história contínua e personagens bem definidos, enquanto o álbum conceitual temático é aquele que aborda temas específicos em suas letras ou elementos musicais. Analisando os álbuns *folklore* e *evermore* de Taylor Swift sob essa perspectiva, podemos considerá-los como álbuns conceituais temáticos, uma vez que ambos apresentam uma unidade temática em suas letras e elementos musicais. As músicas em ambos os álbuns exploram temas e ideias interconectados que são unificados por meio de elementos musicais, como a instrumentação, o estilo e o tom. No caso de *folklore* e *evermore*, as letras das músicas compartilham temas e idéias, como amor, perda e arrependimento, que são abordados de maneiras diferentes em cada faixa. Dessa forma, embora não sejam estritamente narrativos, esses álbuns ainda possuem uma coesão temática que os une. Essa abordagem temática é comum em muitos álbuns conceituais modernos, especialmente na música pop e indie, onde as letras são usadas para criar um conceito unificador que percorre todo o álbum.

## 6.1 Construindo histórias através da música: a narrativa em *folklore* e *evermore*

De acordo com Adam Bradley (2017), a música popular pode ser analisada como uma forma de poesia, levando em conta sua estrutura, linguagem e significado. A análise dos álbuns *folklore* e *evermore* de Taylor Swift, de acordo com essa perspectiva, pode ser fundamentada em dados e fontes que mostram a complexidade da estrutura poética desses álbuns, a riqueza de suas letras e a produção musical que contribuem para a atmosfera poética.

Muitas canções no mundo musical têm estruturas variadas, o que significa que muitos compositores não dependem mais de uma estrutura simples e padrão de começo, meio e fim, com Adam Bradley afirmando sobre as canções modernas que "uma taxonomia de narrativa pop inclui vários modos" (BRADLEY, 2017, p. 279), destacando as estruturas variadas e criativas das canções dentro do pop moderno. A estrutura de uma música impacta significativamente a maneira como uma história é contada, com estruturas lineares que levam à narração clara de histórias, enquanto uma estrutura diferente e criativa pode contar uma história mais complexa que alterna entre tempos e personagens.

Como compositora, Taylor Swift frequentemente conta com uma estrutura convencional para suas músicas, com poucas formas experimentais. No entanto, este estudo visa entender como Swift mudou essa narrativa em seus álbuns *folklore* (2020a) e *evermore* (2020b), levando a uma grande quantidade de experimentação em tudo, desde a estrutura aos personagens. Bradley (2017) refere-se à estrutura e à narrativa como "nem sempre uma série de eventos ordenados, nem sempre enquadrada como uma comunicação direta". Isso é algo que Swift incorpora em seus álbuns de 2020 com o uso de uma estrutura regular de início, meio e fim dos dias atuais, juntamente com outras estruturas experimentais, como o uso de *flashbacks* e, em algumas músicas, quase não há estrutura definida. Bradley (2017) também se baseia nisso em suas teorias, explicando que "as histórias assumem uma variedade de formas e inventam estruturas que negam a cronologia convencional".

A estrutura das canções de *folklore* (2020a) e *evermore* (2020b) variam de canção para canção, com o som experimental e os elementos do personagem refletindo uma abordagem experimental da estrutura. "*no body, no crime*" é um exemplo de uma estrutura estereotipada frequentemente vista nas canções de Swift, como uma história contada no passado de um ponto no tempo até o presente, enquanto a corda invisível assume a forma de uma estrutura que utiliza *flashbacks* com referências intermitentes aos dias atuais, seguindo a definição de Bradley de

uma estrutura mais criativa com os eventos em ordem não cronológica. Swift utiliza a técnica de contar histórias através de vários personagens fictícios e suas perspectivas, o que cria uma sensação de imersão e envolvimento do ouvinte na história. Outra característica importante da estrutura narrativa dos álbuns é a utilização de metáforas e símbolos para contar histórias e transmitir ideias. Isso cria camadas adicionais de significado e profundidade nas letras, e permite que o ouvinte interprete as histórias de diferentes maneiras. No próximo capítulo, intitulado "Personagens, emoções e conexões: explorando o universo de *folklore* e *evermore*", examinaremos a técnica narrativa adotada por Taylor Swift em seus últimos dois álbuns. Em particular, investigaremos como Swift utiliza personagens fictícios com perspectivas distintas para criar uma narrativa imersiva e envolvente para o ouvinte. Além disso, analisaremos a utilização de metáforas e símbolos como elementos chave na transmissão de ideias e na criação de camadas adicionais de significado e profundidade nas letras das canções. Serão discutidos exemplos específicos, como *Betty*, *James* e *August*, e como suas histórias se entrelaçam.

### 6.2 Personagens, emoções e conexões: explorando o universo de *folklore* e *evermore*

O álbum *folklore* é o nono álbum de estúdio da cantora Taylor Swift, lançado em 24 de julho de 2020. O álbum foi escrito e produzido durante a pandemia de COVID-19 e foi inspirado por contos populares e mitos. As letras das músicas abrangem temas como amor, solidão, mentiras e segredos, e muitas das músicas se conectam entre si através de personagens e histórias recorrentes. A revista Pitchfork também destacou a forma como as músicas se conectam entre si e criam uma narrativa coesa, chamando o álbum de "uma história contada em capítulos" e elogiando a forma como as letras são "detalhadas e precisas". Neste capítulo, iremos analisar algumas das músicas mais importantes do álbum e destacar as histórias e personagens que elas apresentam,

De acordo com a Análise de Conteúdo de Bardin, os personagens presentes nos álbuns *folklore* e *evermore* de Taylor Swift podem ser considerados interligados e complementares como parte da estrutura conceitual dos álbuns. Isso significa que esses personagens estão conectados entre si e contribuem para a construção do conceito central do álbum. A maioria das músicas do álbum se relacionam entre si através de personagens e histórias recorrentes, criando uma narrativa coesa e profunda. Dividimos a nossa análise dos personagens em três partes: a)

o triângulo amoroso de *“cardigan”, “august” e "betty*"; b) a expansão do universo de *folklore* em *evermore*; c) uma exploração de personagens.

### 6.1.1 O triângulo amoroso de *“cardigan”*, *“august”* e "*betty*"

As faixas *“cardigan”*, “*august”* e "*betty*" contam a história de três adolescentes em um triângulo amoroso, atendendo pelos nomes Betty, James, e Augustine (SWIFT, 2020c). Na lista de faixas do álbum, as canções não estão em ordem cronológica, nem estão próximas umas das outras, refletindo o argumento de Bradley de que “as histórias desafiam a cronologia convencional” (BRADLEY, 2017, p. 279). “*cardigan”* é uma música que se passa “20 a 30 anos depois” (SWIFT, 2020c) na perspectiva da personagem Betty, com “*August”*, oitava faixa, se passando tanto no passado quanto no presente na perspectiva de Augustine e “*Betty”* da perspectiva de James, ocorrendo no presente como a décima quarta faixa.

| ***august*** | **agosto** |
|---:|---|
| *Salt air, and the rust on your door* | Ar salgado, e ferrugem em sua porta |
| *I never needed anything more* | Eu nunca precisei de mais nada |
| *Whispers of "Are you sure? "* | Sussurros de, "Você tem certeza? " |
| *"Never have I ever before"* | "Nunca tive antes na vida" |
| | |
| *But I can see us lost in the memory* | Mas posso nos ver perdidos na lembrança |
| *August slipped away into a moment in time* | Agosto escapou em um momento no tempo |
| *'Cause it was never mine* | Porque nunca foi meu |
| *And I can see us twisted in bedsheets* | E eu posso nos ver enrolados nos lençóis |
| *August sipped away like a bottle of wine* | Agosto foi embora como uma garrafa de |
| *'Cause you were never mine* | vinho, porque você nunca foi meu |
| | |
| *Your back beneath the sun* | Suas costas sob o sol |
| *Wishin' I could write my name on it* | Queria poder escrever meu nome dela |
| *Will you call when you're back at school?* | Você irá me ligar quando voltar para a |
| *I remember thinkin' I had you* | escola? Eu me lembro de achar que t |

| | |
|---|---|
| *But I can see us lost in the memory* | inha você. Mas posso nos ver perdidos na |
| *August slipped away into a moment in time* | lembrança |
| *'Cause it was never mine* | Agosto escapou em um momento no tempo |
| *And I can see us twisted in bedsheets* | Porque nunca foi meu reu posso nos ver |
| *August sipped away like a bottle of wine* | enrolados nos lençóis. Agosto foi embora |
| *'Cause you were never mine* | como uma garrafa de vinho, porque você |
| | nunca foi meu |
| *Back when we were still changin' for the* | No tempo em que ainda estávamos mudando |
| *better* | para melhor |
| *Wanting was enough* | Querer era suficiente |
| *For me, it was enough* | Para mim, era suficiente |
| *To live for the hope of it all* | Viver pela esperança de tudo isso |
| *Canceled plans just in case you'd call* | Cancelava planos só para o caso de você |
| *And say, "Meet me behind the mall"* | ligar e dizer, "Me encontre atrás do |
| *So much for summer love and saying "us"* | shopping". Lá se foi o amor de verão e o |
| *'Cause you weren't mine to lose* | dizer "nós", porque você não era meu para |
| *You weren't mine to lose, oh* | perder. Você não era meu para perder, oh |
| | |
| *But I can see us lost in the memory* | Mas posso nos ver perdidos na lembrança |
| *August slipped away into a moment in time* | Agosto escapou em um momento no tempo |
| *'Cause it was never mine* | Porque nunca foi meu |
| *And I can see us twisted in bedsheets* | E eu posso nos ver enrolados nos lençóis |
| *August sipped away like a bottle of wine* | Agosto foi embora como uma garrafa de |
| *'Cause you were never mine* | vinho, porque você nunca foi meu |
| *'Cause you were never mine* | Porque você nunca foi meu |
| *Never mine* | Nunca foi meu |
| | |
| *But do you remember?* | Mas você se lembra? |
| *Remember when I pulled up* | Você se lembra quando eu passava aí |
| *and said "Get in the car"* | e dizia, "Entre no carro" |

| | |
|---|---|
| *And then canceled my plans just in case you'd call?* | E cancelava meus planos só para o caso de você ligar? |
| *Back when I was livin' for the hope of it all* | No tempo em que eu vivia pela esperança de tudo |
| *For the hope of it all* | Pela esperança de tudo isso |
| *"Meet me behind the mall"* | "Me encontre atrás do shopping" |
| *(Remember when I pulled up* | (Você se lembra quando eu passava aí |
| *and said "Get in the car"* | e dizia, "Entre no carro" e cancelava meus |
| *And then canceled my plans just in case you'd call?* | planos só para o caso de você ligar? |
| *Back when I was livin' for the hope of it all* | No tempo em que eu vivia pela esperança de tudo, ela esperança de tudo isso |
| *For the hope of it all* | "Me encontre atrás do shopping" |
| *"Meet me behind the mall"* | Você se lembra quando eu passava aí e |
| *Remember when I pulled up and said "Get in the car"* | dizia, "Entre no carro" |
| *And then canceled my plans just in case you'd call?* | E cancelava meus planos só para o caso de você ligar? |
| *Back when I was livin' for the hope of it all* | No tempo em que eu vivia pela esperança de |
| *(For the hope of it all)* | tudo (Pela esperança de tudo isso) |

Tradução: Vagalume/Caroline Pereira

Cronologicamente, "*august"* simboliza o início do triângulo amoroso e representa a visão de Augustine e seu lado da história como o que pode ser visto como a outra mulher, devido ao relacionamento existente entre Betty e James. Na trilogia, "*Betty"* vem a seguir e é do ponto de vista de James. Assim como "*august*" menciona brevemente coisas que denunciam a idade do trio, como a escola, James menciona repetidamente coisas que os fazem parecer jovens, como "sala de aula" e "andar no meu skate" (SWIFT, 2020a), coisas que normalmente os adolescentes fazem.

| ***betty*** | **betty** |
|---|---|
| *Betty, I won't make assumptions* | Betty, não farei suposições |
| *About why you switched your homeroom, but* | Sobre o porquê de você ter mudando de sala, mas |
| *I think it's 'cause of me* | Acho que é por causa de mim |
| *Betty, one time I was riding on my skateboard* | Betty, uma vez, eu estava andando de skate |
| *When I passed your house* | Quando passei pela sua casa |
| *It's like I couldn't breathe* | Foi como se eu não pudesse respirar |
| | |
| *You heard the rumors from Inez* | Você ouviu os boatos pela Inez, não |
| *You can't believe a word she says* | consegue acreditar em uma palavra do que |
| *Most times, but this time it was true* | ela diz. Na maioria das vezes, mas desta |
| *The worst thing that I ever did* | vez, é verdade. A pior coisa que já fiz |
| *Was what I did to you* | Foi o que fiz com você |
| | |
| *But if I just showed up at your party* | Mas se eu aparecesse na sua festa |
| *Would you have me? Would you want me?* | Você me receberia? Iria me querer? |
| *Would you tell me to go fuck myself* | Diria para eu ir me ferrar |
| *Or lead me to the garden?* | Ou me levaria para o seu jardim? |
| *In the garden, would you trust me* | No jardim, você confiaria em mim |
| *If I told you it was just a summer thing?* | Se eu te dissesse que foi só um lance |
| *I'm only seventeen, I don't know anything* | de verão? Só tenho dezessete anos, não sei |
| *But I know I miss you* | nada, mas sei que sinto sua falta |
| | |
| *Betty, I know where it all went wrong* | Betty, sei onde tudo deu errado |
| *Your favorite song was playing* | Sua música preferida estava tocando |
| *From the far side of the gym* | Lá do canto do ginásio |
| *I was nowhere to be found* | Eu não estava por perto |
| *I hate the crowds, you know that* | Odeio multidões, você sabe disso |
| *Plus, I saw you dance with him* | Além do mais, eu te vi dançando com ele |

| | |
|---|---|
| *You heard the rumors from Inez* | Você ouviu os boatos pela Inez |
| *You can't believe a word she says* | Não consegue acreditar em uma palavra do |
| *Most times, but this time it was true* | que ela diz. Na maioria das vezes, mas desta |
| *The worst thing that I ever did* | vez, é verdade. A pior coisa que já fiz |
| *Was what I did to you* | Foi o que fiz com você |
| | |
| *But if I just showed up at your party* | Mas se eu aparecesse na sua festa |
| *Would you have me? Would you want me?* | Você me receberia? Iria me querer? |
| *Would you tell me to go fuck myself* | Diria para eu ir me ferrar |
| *Or lead me to the garden?* | Ou me levaria para o seu jardim? |
| *In the garden, would you trust me* | No jardim, você confiaria em mim se eu te |
| *If I told you it was just a summer thing?* | dissesse que foi só um lance de verão? |
| *I'm only seventeen, I don't know anything* | Só tenho dezessete anos, não sei nada. Mas |
| *But I know I miss you* | sei que sinto sua falta |
| *I was walking home on broken cobblestones* | Eu estava voltando pra casa em |
| *Just thinking of you when she pulled up like* | paralelepípedos quebrados. Só pensando em |
| *A figment of my worst intentions* | você, quando ela estacionou, do tipo uma |
| *She said "James, get in, let's drive"* | invenção das minhas piores intenções. Ela |
| *Those days turned into nights* | disse, "James, entre, vamos dar uma volta de |
| *Slept next to her, but* | carro" Aqueles dias se tornaram noites. |
| *I dreamt of you all summer long* | Dormi ao lado dela, mas sonhei com você o |
| | verão inteiro |
| | |
| *Betty, I'm here on your doorstep* | Betty, estou aqui na sua porta |
| *And I planned it out for weeks now* | E planejei isso por semanas agora |
| *But it's finally sinkin' in* | Mas finalmente está caindo a ficha |
| *Betty, right now is the last time* | Betty, agora é a última vez |
| *I can dream about what happens when* | Que posso sonhar com o que vai acontecer |
| *You see my face again* | quando você ver o meu rosto novamente |

| | |
|---|---|
| *The only thing I wanna do* | A única coisa que quero fazer |
| *Is make it up to you* | É as pazes com você |
| *So I showed up at your party* | Então apareci na sua festa |
| *Yeah, I showed up at your party* | Sim, apareci na sua festa |
| | |
| *Yeah, I showed up at your party* | Sim, apareci na sua festa |
| *Will you have me? Will you love me?* | Você irá me receber? Irá me amar? |
| *Will you kiss me on the porch* | Irá me beijar na varanda |
| *In front of all your stupid friends?* | Na frente de todos os seus amigos idiotas? |
| *If you kiss me, will it be just like I dreamed it?* | Se você me beijar, será exatamente como sonhei? |
| *Will it patch your broken wings?* | Irá remendar suas asas despedaçadas? |
| *I'm only seventeen, I don't know anything* | Só tenho dezessete anos, não sei nada |
| *But I know I miss you* | Mas sei que sinto sua falta |
| | |
| *Standing in your cardigan* | Parada usando seu cardigã |
| *Kissin' in my car again* | Beijando no meu carro de novo |
| *Stopped at a streetlight* | Parados num semáforo |
| *You know I miss you* | Você sabe que sinto sua falta |

Tradução: Vagalume/Caroline Pereira

No entanto, em *"Betty"*, James está fazendo isso com o objetivo de desculpar seu comportamento devido à idade. Um exemplo disso é quando ele afirma "tenho apenas dezessete anos, não sei de nada" (SWIFT, 2020a). Ao minimizar sua inteligência e culpar sua idade por suas ações, James está tentando manipular Betty para retomar seu relacionamento. James tenta transferir a culpa para Betty e Augustine. Ele afirma sobre Betty "Eu vi você dançar com ele", insinuando que suas ações foram causadas por ela dançar com outro homem. Ele afirma que Augustine "Eu estava voltando para casa na calçada de pedras quebradas apenas pensando em você quando ela chegou de carro como uma invenção das minhas piores intenções e disse: James, entre, vamos dirigir". Em "*Betty"*, James tenta desviar a culpa por suas ações, insinuando que ele foi forçado a fazê-las por causa de como as meninas agiram. Isso destaca

ainda mais a pouca idade do trio e também contrasta com Augustine, que passou agosto lamentando a perda de seu relacionamento cantando “Eu nunca precisei de nada mais” (SWIFT, 2020a), enquanto James afirma que “dormiu ao lado dela [Augustine], mas sonhei com você o verão inteiro” (SWIFT, 2020a), mostrando sua indecisão.

| ***cardigan*** | **cardigã** |
|---|---|
| *Vintage tee, brand new phone* | Camiseta retrô, telefone novo |
| *High heels on cobblestones* | Saltos altos em paralelepípedos |
| *When you are young, they assume you know nothing* | Quando você é jovem, eles supõem que você não sabe nada |
| *Sequined smile, black lipstick, sensual politics* | Sorriso de paetês, batom preto, política sensual |
| *When you are young, they assume you know nothing* | Quando você é jovem, eles supõem que você não sabe nada |
| | |
| *But I knew you* | Mas eu te conhecia |
| *Dancin' in your Levi's* | Dançando em seu jeans Levi's |
| *Drunk under a streetlight, I* | Bêbado sob um poste de luz na rua, eu |
| *I knew you* | Eu te conhecia |
| *Hand under my sweatshirt* | Mão debaixo da minha blusa |
| *Baby, kiss it better, I* | Baby, beije para sarar, eu |
| | |
| *And when I felt like I was an old cardigan* | E quando eu senti que era um cardigã velho |
| *Under someone's bed* | Debaixo da cama de alguém |
| *You put me on and said I was your favorite* | Você me vestiu e disse que eu era o seu favorito |
| | |
| *A friend to all is a friend to none* | Um amigo para todos é um amigo para ninguém. Persiga duas meninas, perca a escolhida. Quando você é jovem, eles supõem que você não sabe nada |
| *Chase two girls, lose the one* | |
| *When you are young, they assume you know nothing* | |

| | |
|---|---|
| *But I knew you* | Mas eu te conhecia |
| *Playing hide-and-seek and* | Brincando de esconde-esconde e |
| *Giving me your weekends, I* | Me dando seus fins de semana |
| *I knew you* | Eu conhecia você |
| *Your heartbeat on the High Line* | Seu batimento cardíaco na Via Expressa |
| *Once in twenty lifetimes, I* | Uma vez a cada vinte vidas |
| | |
| *And when I felt like I was an old cardigan* | E quando eu senti que era um cardigã velho |
| *Under someone's bed* | Debaixo da cama de alguém |
| *You put me on and said I was your favorite* | Você me vestiu e disse que eu era o seu favorito |
| | |
| *To kiss in cars and downtown bars* | Beijar em carros e bares no centro |
| *Was all we needed* | Era tudo o que precisávamos |
| *You drew stars around my scars* | Você desenhou estrelas em volta das minhas |
| *But now I'm bleedin'* | cicatrizes, mas agora estou sangrando |
| | |
| *'Cause I knew you* | Porque eu te conhecia |
| *Steppin' on the last train* | Pegando o último trem |
| *Marked me like a bloodstain, I* | Me marcou como uma mancha de sangue, |
| *I knew you* | eu, eu conhecia você |
| *Tried to change the ending* | Tentei mudar o final |
| *Peter losing Wendy, I* | Peter perdendo Wendy |
| *I knew you* | Eu conhecia você |
| *Leavin' like a father* | Partindo como um pai |
| *Running like water, I* | Correndo como a água |
| *And when you are young, they assume you* | Quando você é jovem, eles supõem que |
| *know nothing* | você não sabe nada |
| *But I knew you'd linger like a tattoo kiss* | Mas sabia que você iria demorar como |

| | |
|---|---|
| *I knew you'd haunt all of my what-ifs* | um beijo de tatuagem. |
| *The smell of smoke would hang around this long* | Eu sabia que você iria assombrar todos os meus "e se". O cheiro de fumaça pairaria por tanto tempo |
| *'Cause I knew everything when I was young* | Porque eu sabia tudo quando era jovem |
| *I knew I'd curse you for the longest time* | Eu sabia que te amaldiçoaria por mais tempo. Perseguindo sombras na fila do mercado. Eu sabia que você sentiria minha falta uma vez que a emoção expirasse |
| *Chasin' shadows in the grocery line* | |
| *I knew you'd miss me* | |
| *once the thrill expired* | |
| *And you'd be standin' in my front porch light* | E você estaria parado na luz da minha varanda |
| *And I knew you'd come back to me* | E eu sabia que você voltaria para mim. |
| *You'd come back to me* | Você voltaria para mim |
| *And you'd come back to me* | E você voltaria para mim. |
| *And you'd come back* | E você voltaria |
| *And when I felt like I was an old cardigan* | E quando eu senti que era um cardigã velho |
| *Under someone's bed* | Debaixo da cama de alguém, você me vestiu |
| *You put me on and said I was your favorite* | e disse que eu era o seu favorito |

Tradução: Vagalume/Caroline Pereira

A faixa final da trilogia é *"cardigan",* da perspectiva de Betty, décadas após o triângulo amoroso com James e Augustine. A faixa é a segunda música do álbum, o que significa que o público interage primeiro com a história de Betty antes de se familiarizar com os outros personagens. Já adulta, Betty afirma "quando você é jovem, eles assumem que você não sabe nada" (SWIFT, 2020a). Com isso, Betty se recusa a desculpar o comportamento de James em sua idade, pois ele claramente sabia o que estava fazendo, apesar de ter "apenas dezessete anos" (SWIFT, 2020a). Além disso, os dois primeiros refrões abordam coisas que James fez com Augustine e o que ele fez com Betty, por exemplo, "Dançando em seu Levi's, bêbado sob um poste de luz" (SWIFT, 2020a). Isso mostra que Betty, ao refletir sobre seu passado, vê seu relacionamento com James como amoroso e íntimo, enquanto o relacionamento dele com Augustine é visto como alguns encontros, provavelmente devido ao que ele disse a ela. Betty

também faz referência a James "brincando de esconde-esconde" (SWIFT, 2020a), provavelmente referindo-se a quando James disse a Augustine para "me encontrar atrás do shopping" (SWIFT, 2020a), já que ele estava se escondendo de Betty e da visão dos outros. A metáfora do refrão “e quando eu senti que era um cardigã velho debaixo da cama de alguém, você me vestiu e disse que eu era sua favorita”(Swift, 2020a) representa James escolhendo Betty em vez de Augustine, e como ela se sentiu descartada antes disso.

Além disso, a referência específica de um cardigã também é usada em “*betty”* quando James afirma que Betty "está de pé em seu cardigã" (SWIFT, 2020a). A idade é referenciada novamente com a linha "Eu te conhecia, tentei mudar o final, Peter perdendo Wendy"(SWIFT, 2020a). Famosamente, Peter Pan deixou Wendy deixar Neverland porque ele se recusou a crescer, o que dá ao público uma visão sobre o destino do relacionamento de Betty e James, com James talvez traindo Betty novamente. Ao tentar mudar o final, James estava tentando manter Betty sem se comprometer totalmente com ela, mas ela reconheceu isso, novamente levando a uma dinâmica de relacionamento doentia. Essa linha emparelhada com a ponte de "você desenhou estrelas em torno de minhas cicatrizes, mas agora estou sangrando" (SWIFT, 2020a) destaca que Betty confiou em James seus segredos mais profundos, suas cicatrizes, e ele a ajudou a curá-las, no entanto, ele as abriu novamente.

Betty explica que o relacionamento “me marcou como uma mancha de sangue” (SWIFT, 2020a), mostrando que, por mais que ela tente seguir em frente, muitas vezes ela é lembrada do relacionamento deles porque a marcou internamente, machucando-a profundamente. Além disso, o uso do pretérito de “eu te conhecia” (SWIFT, 2020a) implica que Betty o conheceu uma vez, mas não manteve contato.

### 6.1.2 A expansão do universo de *folklore* em *evermore*

As histórias e personagens das músicas do álbum *evermore* de Taylor Swift estão interligadas de forma complexa e envolvente, criando uma narrativa coesa e profunda. O álbum foi lançado como um irmão do álbum anterior, *folklore,* e muitas das músicas se relacionam com histórias e personagens apresentados no álbum anterior. Além disso, o álbum também tem uma temática de contos populares e mitos, e as histórias e personagens se relacionam com essa temática. *evermore* apresenta uma variedade de histórias e personagens complexos e detalhados, desde relacionamentos passados e amores não correspondidos, até traição e

segredos, e cada música conta uma história única e emocional. As músicas se interligam e se complementam, criando uma narrativa rica e profunda que permite aos ouvintes explorar e mergulhar ainda mais no mundo criado por Taylor Swift.

A expansão do enredo de Betty, James e Augustine vem na forma das canções "*tis the damn season"* e "*dorothea*". Tematicamente as canções são muito semelhantes com o enredo em ambas as canções discutindo um amor perdido e as consequências de voltar a ele. Isso reflete as histórias de Augustine e Betty e como eles relembram "*cardigan"* e "*august*".

| **'tis the damn season** | **é a maldita temporada** |
|---:|---|
| *If I wanted to know who you were hanging with* | Se eu quisesse saber com quem você estava saindo enquanto eu estivesse fora, eu teria perguntado a você |
| *While I was gone, I would have asked you* | |
| *It's the kind of cold, fogs up windshield glass* | É o tipo de frio que embaça até o vidro do pára-brisa |
| *But I felt it when I passed you* | Mas eu senti isso quando passei por você |
| *There's an ache in you, put there by the ache in me* | Há uma dor em você, colocada lá pela dor em mim |
| *But if it's all the same to you* | Mas se é tudo igual para você |
| *It's the same to me* | É igual para mim |
| | |
| *So we could call it even* | Então podemos dizer que estamos quites |
| *You could call me "babe" for the weekend* | Você poderia me chamar de "amor" no fim de semana. É a maldita temporada, anote isso. Estou na casa dos meus pais e a estrada não percorrida parece muito boa agora e ela sempre leva a você na minha cidade natal |
| *'Tis the damn season, write this down* | |
| *I'm stayin' at my parents' house* | |
| *And the road not taken looks real good now* | |
| *And it always leads to you in my hometown* | |
| | |
| *I parked my car right between the Methodist* | Eu estacionei meu carro bem entre a Metodista e a escola que costumava ser nossa, os feriados permanecem como um perfume ruim. Você pode fugir, mas só até |
| *And the school that used to be ours* | |
| *The holidays linger like bad perfume* | |
| *You can run, but only so far* | |

| | |
|---|---|
| *I escaped it too, remember how you watched me leave* | certo ponto.Eu escapei também, lembra como você me viu partir, mas se está tudo |
| *But if it's okay with you, it's okay with me* | bem para você, está tudo bem para mim |
| | |
| *We could call it even* | Podemos dizer que estamos quites |
| *You could call me "babe" for the weekend* | Você poderia me chamar de "amor" no fim |
| *'Tis the damn season, write this down* | de semana. É a maldita temporada, anote |
| *I'm stayin' at my parents' house* | isso. Estou na casa dos meus pais e a estrada |
| *And the road not taken looks real good now* | não percorrida parece muito boa agora |
| *Time flies, messy as the mud on your truck tires* | O tempo voa, bagunçado como a lama nos pneus da sua caminhonete. Agora estou |
| *Now I'm missing your smile, hear me out* | sentindo falta do seu sorriso, me escute |
| *We could just ride around* | Poderíamos passear por aí e a estrada não |
| *And the road not taken looks real good now* | percorrida parece muito boa agora e ela |
| *And it always leads to you in my hometown* | sempre leva a você na minha cidade natal |
| | |
| *Sleep in half the day just for old times' sake* | Durma pela metade do dia só pelos velhos |
| *I won't ask you to wait if you don't ask me to stay* | tempos. Eu não vou te pedir para esperar se você não me pedir para ficar |
| *So I'll go back to L. A. and the so-called friends* | Então, vou voltar para Los Angeles e para os supostos amigos |
| *Who'll write books about me, if I ever make it* | Quem vão escrever livros sobre mim, se eu me der bem algum dia |
| *And wonder about the only soul* | E me pergunto sobre a única alma |
| *Who can tell which smiles I'm fakin'* | Que pode dizer quais sorrisos estou fingindo |
| *And the heart I know I'm breakin' is my own* | E o coração que sei que estou partindo é o |
| *To leave the warmest bed I've ever known* | meu, ao deixar a cama mais acolhedora que |
| *We could call it even* | já conheci. Podemos dizer que estamos |
| *Even though I'm leavin'* | quites, mesmo que eu esteja indo embora |
| *And I'll be yours for the weekend* | E eu serei sua pelo fim de semana |
| *'Tis the damn season* | É a maldita temporada |

| | |
|---|---|
| *We could call it even*<br>*You could call me "babe" for the weekend*<br>*'Tis the damn season, write this down*<br>*I'm stayin' at my parents' house*<br>*And the road not taken looks real good now*<br>*Time flies, messy as the mud on your truck tires* | Podemos dizer que estamos quites<br>Você poderia me chamar de "amor" no fim de semana. É a maldita temporada, anote isso. Estou na casa dos meus pais e a estrada não percorrida parece muito boa agora. O tempo voa, bagunçado como a lama nos pneus da sua caminhonete. |
| *Now I'm missing your smile, hear me out*<br>*We could just ride around*<br>*And the road not taken looks real good now*<br>*And it always leads to you in my hometown* | Agora estou sentindo falta do seu sorriso, me escute. Poderíamos passear por aí e a estrada não percorrida parece muito boa agora e ela sempre leva a você na minha cidade natal |

Tradução: Vagalume/Caroline Pereira

A canção "*dorothea*" prefacia "'*tis the damn season*" e conta a história de dois amantes, Dorothea e um personagem sem nome, e as consequências de Dorothea deixar sua cidade natal para seguir a carreira de atriz. Semelhante a *"cardigan"*, "*august"* e "*betty*", a história não é contada cronologicamente com "*'tis the damn season*" sendo a quarta faixa de *evermore* e sendo sobre o retorno de Dorothea, seguida por "*dorothea*" na faixa oito.

| ***dorothea*** | **dorothea** |
|---|---|
| *Hey, Dorothea, do you ever stop and think about me?*<br>*When we were younger down in the park*<br>*Honey, making a lark of the misery*<br>*You got shiny friends since you left town*<br>*A tiny screen's the only place I see you now*<br>*And I got nothing but well-wishes for ya* | Ei, Dorothea, você alguma vez para e pensa em mim? Quando éramos mais jovens lá no parque. Querida, brincando com a desgraça<br>Você fez amigos brilhantes desde que deixou a cidade. Uma pequena tela é o único local em que te vejo agora e eu não tenho nada além de votos de boa sorte para você |

| | |
|---|---|
| *Ooh, this place is the same as it ever was* | Ooh, este lugar é o mesmo que sempre foi |
| *Ooh, but you don't like it that way* | Ooh, mas você não gosto disso assim |
| *It's never too late to come back to my side* | Nunca é tarde demais para voltar para o meu lado. As estrelas em seus olhos brilhavam mais forte em Tupelo e se algum dia ficar cansada de ser conhecida por quem você conhece. |
| *The stars in your eyes shined brighter in Tupelo* | |
| *And if you're ever tired of being known for who you know* | |
| *You know, you'll always know me, Dorothea (Uh-uh)* | Você sabe, você sempre me conhecerá, Dorothea (Uh-uh) |
| *Dorothea (Ah-ah)* | Dorothea (Ah-ah) |
| | |
| *Ooh, you're a queen sellin' dreams* | Ooh, você é uma rainha vendendo sonhos |
| *Sellin' makeup and magazines* | Vendendo maquiagens e revistas |
| *Ooh, from you I'd buy anything* | Ooh, de você, eu compraria qualquer coisa |
| | |
| *Hey, Dorothea, do you ever stop and think about me?* | Ei, Dorothea, você alguma vez para e pensa em mim? Quando estava mais calmo, faltando no baile da formatura |
| *When it was calmer, skipping the prom* | |
| *just to piss off your mom and her pageant schemes* | Só para irritar sua mãe e seus esquemas de cerimônia |
| *And damn, Dorothea, they all wanna be ya* | E caramba, Dorothea, todos querem ser você |
| *But are you still the same soul I met under the bleachers? Well* | Mas você ainda é a mesma alma que eu conheci. Sob as arquibancadas? Bem |
| *Ooh, I guess I'll never know* | Ooh, eu acho que nunca saberei |
| *Ooh, and you'll go on with the show* | Ooh, e você continuará com o show |
| | Mas nunca é tarde demais para voltar para o meu lado |
| *But it's never too late to come back to my side* | As estrelas em seus olhos brilhavam mais forte em |
| *The stars in your eyes shined brighter in Tupelo* | Tupelo |

| | |
|---|---|
| *And if you're ever tired of being known for who you know* | E se algum dia ficar cansada de ser conhecida por quem você conhece |
| *You know, you'll always know me, Dorothea* | Você sabe, você sempre me conhecerá, Dorothea |
| *(Uh-uh)* | (Uh-uh) |
| *Dorothea (Ah-ah)* | Dorothea (Ah-ah) |
| *Ooh, ooh* | Ooh, ooh |
| *Ooh-woo-ooh-ooh-ooh, ooh-ooh-ooh-ooh* | Ooh-woo-ooh-ooh-ooh, ooh-ooh-ooh-ooh |
| *Ooh, ooh* | Ooh, ooh |
| *Ooh-woo-ooh-ooh-ooh, ooh-ooh-ooh* | Ooh-woo-ooh-ooh-ooh, ooh-ooh-ooh |
| *Dorothea (Ah-ah-ah)* | Dorothea (Ah-ah-ah) |
| *Ah-ah* | Ah-ah |
| *Ooh* | Ooh |

Tradução: Vagalume/Caroline Pereira

Swift descreve as duas faixas como “Dorothea, a garota que deixou sua pequena cidade para perseguir seus sonhos de Hollywood e o que acontece quando ela volta para as férias e descobre uma antiga paixão” (SWIFT, 2020b), dando assim o conjunto cronológico da ordem dos eventos. “*dorothea”* estabelece a relação entre Dorothea e o narrador, com Dorothea deixando o narrador com saudade dela, retratada por “você sempre me conhecerá Dorothea” e “nunca é tarde para voltar para o meu lado” (SWIFT, 2020b), destacando o narrador ainda está interessado em Dorothea, apesar de ela partir para perseguir seus sonhos de atriz. Em *folklore: long pond studio sessions*, Swift explica que “em *folklore* há muitas canções que se referem umas às outras ou paralelos líricos” (SWIFT, 2020c) que é algo que continua cada vez mais evidente enquanto o narrador de “*dorothea”* fica ansiando por Dorothea da mesma forma que Augustine ansiava por James quando ele a deixou, destacando um paralelo lírico nas duas histórias interligadas. No entanto, Dorothea eventualmente retorna ao narrador, enquanto James não retorna a Augustine, retratando a diferença em suas histórias.

Como Swift afirmou anteriormente, “*folklore* e, por sua vez, *evermore* tem muitos paralelos líricos” (SWIFT, 2020c), particularmente evidente em “‘*tis the damn season*", que faz referência a muitos eventos contados em “*dorothea*”, mas a história é contada da perspectiva de Dorothea. Dorothea afirma em “‘*tis the damn season*" que "se é tudo igual para você, é o

mesmo para mim" (SWIFT, 2020b), com o narrador em "*dorothea"* explicando "este lugar é o mesmo de sempre" (SWIFT, 2020b). Isso mostra que não apenas as duas músicas estão ligadas, mas também Dorothea deseja espelhar os sentimentos do narrador para se conectar a ele, oferecendo uma conexão tanto para os personagens quanto para a história. O tema dos paralelos líricos continua em "'*tis the damn season*" com o comportamento de Dorothea como personagem imitando o comportamento infantil de James no triângulo amoroso de *folklore*. Isso é mencionado várias vezes em "'*tis the damn season*", como Dorothea afirmando "você poderia me chamar de baby no fim de semana" (SWIFT, 2020b). O narrador em Dorothea anseia para ela voltar para casa e ficar com ele, no entanto, quando Dorothea retorna, ela fica apenas temporariamente, oferecendo assim um paralelo entre Dorothea e o narrador e o tratamento de James para com Augustine, apesar de parecer que Dorothea se importa com o narrador. Isso é desenvolvido com o verso "você pode correr, mas só até certo ponto" (SWIFT, 2020b) sendo comparável à declaração de Betty sobre James em "*cardigan*": "Eu te conhecia, saindo como um distante, correndo como a água" (SWIFT, 2020a). James e Dorothea são dois personagens de *folklore* e *evermore* que continuamente tentam escapar das pessoas que dizem amar, no entanto, eles são de natureza duvidosa, Dorothea deixou seu amor para perseguir seus sonhos e James traiu Betty, portanto, eles realmente não amam os outros personagens, mas os estão usando para seu próprio ganho, com suas histórias agindo como paralelos. Dorothea confessa no final da faixa que "Então eu vou voltar para LA e os supostos amigos que vão escrever livros sobre mim, se eu for bem sucedida" (SWIFT, 2020b). Embora o narrador de "*dorothea*" chame a atenção para seus supostos amigos: "você tem amigos brilhantes […] perseguir seus sonhos e ser cercada por falsos amigos do que ficar na cidade com alguém que a ama". A caracterização de Dorothea, tanto em "'*tis the damn season*" quanto em "*dorothea*". destaca Dorothea como uma personagem focada em si mesma e não no amor, semelhante a James em *folklore.* Além das histórias contínuas do álbum, muitas canções se referem umas às outras em pequenos versos quase perdidos para estender ainda mais o universo das faixas existentes, com Swift reconhecendo as referências propositais em *folklore: long pond studio sessions,* como citado anteriormente.

| ***illicit affairs*** | **casos ilícitos** |
|---|---|
| *Make sure nobody sees you leave* | Se certifique de que ninguém está te vendo |
| *Hood over your head, keep your eyes down* | sair. Capuz sobre a cabeça, mantenha os |
| *Tell your friends you're out for a run* | olhos baixos. Diga a seus amigos que você |
| *You'll be flushed when you return* | saiu para correr. Você estará corada quando |
| *Take the road less traveled by* | voltar. Pegue a estrada menos percorrida |
| *Tell yourself you can always stop* | Diga a si mesma que você sempre pode |
| *What started in beautiful rooms* | parar. O que começou em quartos bonitos |
| *Ends with meetings in parking lots* | Acabou em encontros nos estacionamentos |
| | |
| *And that's the thing about illicit affairs* | E é isso que acontece nos casos ilícitos |
| *And clandestine meetings and longing stares* | E encontros clandestinos e olhares com |
| *It's born from just one single glance* | desejos. |
| *But it dies and it dies and it dies* | Nascem de apenas um olhar |
| *A million little times* | Mas morrem e morrem e morrem |
| | Um milhão de vezes |
| *Leave the perfume on the shelf* | Deixa o perfume na prateleira |
| *That you picked out just for him* | Que você escolheu só para ele |
| *So you leave no trace behind* | Assim não deixará traços para trás |
| *Like you don't even exist* | Como se você nunca tivesse existido |
| *Take the words for what they are* | Aceite as palavras pelo que elas são |
| *A dwindling, mercurial high* | Um declínio inconstante |
| *A drug that only worked* | Uma droga que só funcionou |
| *The first few hundred times* | As primeiras centenas de vezes |
| | |
| *And that's the thing about illicit affairs* | E é isso que acontece nos casos ilícitos |
| *And clandestine meetings and stolen stares* | E encontros clandestinos e olhares roubados |
| *They show their truth one single time* | Eles mostram verdade uma única vez |
| *But they lie and they lie and they lie* | Mas mentem e mentem e mentem |
| *A million little times* | Um milhão de vezes |

| | |
|---|---|
| *And you wanna scream*<br>*Don't call me "kid, " don't call me "baby"*<br>*Look at this godforsaken mess that you made me*<br>*You showed me colors you know*<br>*I can't see with anyone else* | E você quer gritar<br>Não me chame de "criança", não me chame de "amor". Olhe para esta bagunça que você me tornou<br>Você me mostrou cores que sabia<br>Que eu não conseguiria enxergar com mais ninguém. |
| *Don't call me "kid", don't call me "baby"*<br>*Look at this idiotic fool that you made me*<br>*You taught me a secret language*<br>*I can't speak with anyone else*<br>*And you know damn well*<br>*For you, I would ruin myself*<br>*A million little times* | Não me chame de "criança", não me chame de "amor". Olhe para esta tola, idiota que você me tornou. Você me ensinou uma linguagem secreta que não consigo falar com mais ninguém e você sabe muito bem que por você, eu arruinaria a mim mesma um milhão de vezes |

Tradução: Vagalume/Caroline Pereira

O verso de "'*tis the damn season*": "a estrada não percorrida parece muito boa agora" (SWIFT, 2020b) é uma reminiscência do verso de *"illicit affairs*": "pegue a estrada menos percorrida, diga a si mesma que você sempre pode parar" (SWIFT, 2020a), com ambos os versos contando a história de amor interrompida. O compartilhamento de versos e metáforas ao longo dos álbuns contribui para a narrativa, pois confirma que a história do personagem, seja Dorothea, Betty ou Augustine, é verdadeira e ocorreu no mesmo mundo da faixa em que é referenciada.

| ***coney island*** | **coney island** |
|---|---|
| *Break my soul in two looking for you*<br>*But you're right here*<br>*If I can't relate to you anymore* | Parto minha alma em duas procurando por você, mas você está bem aqui<br>Se eu não consigo mais me relacionar com |

| | |
|---|---|
| *Then who am I related to?* | você. Então, com quem eu me relaciono? |
| *And if this is the long haul* | E se este for o longo prazo |
| *How'd we get here so soon?* | Como chegamos aqui tão cedo? |
| | |
| *Did I close my fist around something delicate?* | Será que fechei meu punho em torno de algo delicado? |
| *Did I shatter you?* | Eu despedacei você? |
| *And I'm sitting on a bench in Coney Island* | E estou sentada em um banco em Coney |
| *Wondering where did my baby go?* | Island me perguntando, para onde foi o meu |
| *The fast times, the bright lights, the merry go* | amor? Os momentos rápidos, as luzes brilhantes, o carrossel. Desculpe por não |
| *Sorry for not making you my centerfold* | fazer de você minha peça central |
| | |
| *Over and over* | De novo e de novo |
| *Lost again with no surprises* | Perdida novamente sem nenhuma surpresa |
| *Disappointments, close your eyes* | Decepções, feche os olhos |
| *And it gets colder and colder* | E se fica mais frio e mais frio |
| *When the sun goes down* | Quando o sol se põe |
| *The question pounds my head* | A pergunta paira na minha cabeça |
| *What's a lifetime of achievement* | O que é uma vida inteira de conquistas |
| *If I pushed you to the edge?* | Se eu te forcei até o limite? |
| *But you were too polite to leave me* | Mas você foi educado demais para me deixar |
| *Do you miss the rogue* | Você sente falta da patife |
| *Who coaxed you into paradise and left you there?* | Que te persuadiu do paraíso e te deixou lá? |
| *Will you forgive my soul* | Você vai perdoar minha alma |
| *When you're too wise to trust me and too old to care?* | Quando é muito sábio para confiar em mim e muito velho para se importar? |
| *'Cause we were like the mall before the internet* | Porque éramos como o shopping antes da internet |

| | |
|---|---|
| *It was the one place to be* | Era o único lugar para se estar |
| *The mischief, the gift-wrapped suburban dreams* | A travessura, os sonhos suburbanos embrulhados em presentes. Desculpe por |
| *Sorry for not winning you an arcade ring* | não ter ganhado um anel no fliperama |
| | |
| *Over and over* | De novo e de novo |
| *Lost again with no surprises* | Perdida novamente sem nenhuma surpresa |
| *Disappointments, close your eyes* | Decepções, feche os olhos |
| *And it gets colder and colder* | E se fica mais frio e mais frio |
| *When the sun goes down* | Quando o sol se põe |
| *Were you waiting at our old spot* | Você estava esperando no nosso antigo local |
| *In the tree line* | No arvoredo |
| *By the gold clock* | Perto do relógio dourado? |
| | |
| *Did I leave you hanging every single day?* | Eu te deixei esperando todos os dias? |
| *Were you standing in the hallway* | Você estava parado no corredor |
| *With a big cake, happy birthday* | Com um grande bolo, de feliz aniversário? |
| *Did I paint your bluest skies the darkest grey?* | Eu pintei o seu céu mais azul com o cinza mais sombrio? |
| | |
| *The universe waits* | O universo espera |
| *And when I got into the accident* | E quando eu entrei no acidente |
| *The sight that flashed before me was your face* | A visão que passou diante de mim foi o seu rosto |
| *But when I walked up to the podium* | Mas quando eu subi ao pódio |
| *I think that I forgot to say your name* | Acho que esqueci de falar seu nome |
| *I'm on a bench in Coney Island* | E estou sentada em um banco em Coney |
| *Wondering where did my baby go* | Island me perguntando, para onde foi o meu |
| *The fast times, the bright lights, the merry go* | amor? Os momentos rápidos, as luzes |

| | |
|---|---|
| *Sorry for not making you my centerfold* | brilhantes, o carrossel. Desculpe por não fazer de você minha peça central |
| *Over and over* | |
| *Lost again with no surprises* | De novo e de novo |
| *Disappointments, close your eyes* | Perdida novamente sem nenhuma surpresa |
| *And it gets colder and colder* | Decepções, feche os olhos |
| *When the sun goes down* | E se fica mais frio e mais frio |
| *When the sun goes down* | Quando o sol se põe |
| | Quando o sol se pôs |
| *The sight that flashed before me was your face* | A visão que passou diante de mim foi o seu rosto |
| *When the sun goes down* | Quando o sol se pôs |
| *But I think that I forgot to say your name* | Mas eu acho que esqueci de dizer seu nome |
| *Over and over* | De novo e de novo |
| *Sorry for not making you my, making you my* | Desculpe por não fazer de você minha, fazer de você minha |
| *Making you my centerfold* | Fazer de você minha peça centra |

Tradução: Vagalume/Caroline Pereira

O verso de "*coney island*": "nós éramos como o shopping antes da internet, era o único lugar para se estar" (SWIFT, 2020b) compartilha semelhanças com Augustine encontrando James atrás do shopping em segredo. Ambas músicas usam o lugar para contar a história de um relacionamento romântico. "*coney island*" está usando o shopping como uma metáfora para retratar o *status* de casal forte que os personagens já foram, em contraste com o uso do shopping em "*august*" para esconder qualquer encontro entre Augustine e Betty.

### 6.1.3 Uma exploração de personagens

Taylor Swift, em seus álbuns *folklore* e *evermore*, apresenta uma mudança significativa em relação ao conteúdo autobiográfico presente em seus trabalhos anteriores. Nestes novos álbuns, ela inclui muitos personagens fictícios e histórias. Embora tenha feito isso de maneira esporádica em trabalhos anteriores, Swift deu destaque a essa prática em entrevistas, como no

caso da música "Death by a Thousand Cuts" em 2019, na qual ela reconheceu ter sido inspirada em filmes e em conversas sobre rompimentos, demonstrando como ela se inspirou em seu ambiente para escrever a música. A inclusão de personagens e histórias fictícias era algo que Swift desejava explorar mais, o que é evidente com o lançamento de *folklore* menos de um ano após a entrevista mencionada. Swift também falou sobre a importância de criar histórias fictícias e de se afastar da necessidade de ser 100% autobiográfica, afirmando que "há muito mais em escrever canções do que apenas o que você está sentindo em seu enredo singular" (Swift, 2020c).

A partir de temas familiares, Swift foi capaz de criar personagens em uma cidade mitológica americana ou em outras localidades que ela imaginou, refletindo suas próprias emoções sobre o que esses personagens podem estar sentindo e criando histórias, personagens e arcos. Nesse sentido, ela seleciona histórias e narrativas de uma ampla variedade de personagens em suas músicas, as quais serão examinadas neste capítulo para entender como a narrativa é fundamental para criar personagens distintos e bem definidos. A canção "*no body, no crime*" conta a história de uma mulher chamada Este, que desaparece sem deixar rastros. A estrutura da música segue a narrativa da história, começando com a apresentação da personagem e do problema (Este desapareceu), e então contando a história do ponto de vista da amiga da personagem (a narradora da música).

| **no body, no crime (feat. HAIM)** | **sem corpo, sem crime (part. HAIM)** |
|---:|---|
| *He did it* | Ele fez isso |
| *He did it* | Ele fez isso |
| | |
| *Este's a friend of mine* | Este era uma amiga minha |
| *We meet up every Tuesday night* | Nos encontrávamos todas as terças à noite |
| *for dinner and a glass of wine* | Para jantar e tomar uma taça de vinho |
| *Este's been losin' sleep* | Este tem perdido o sono |
| *Her husband's actin' different, and it smells like infidelity* | Seu marido está agindo de forma diferente, e isso cheira a infidelidade |
| *She says, "That ain't my merlot on his mouth* | Ela diz, "não é o meu Merlot na boca dele |
| *That ain't my jewelry on our joint account"* | Não são minhas joias na nossa conta |

| | |
|---|---|
| *No, there ain't no doubt* | conjunta".Não, não há dúvidas |
| *I think I'm gonna call him out* | Acho que vou falar com ele |
| | |
| *She says, "I think he did it, but I just can't prove it"* | Ela diz, "Acho que ele fez isso, mas não posso provar" |
| *I think he did it, but I just can't prove it* | Acho que ele fez isso, mas não posso provar |
| *I think he did it, but I just can't prove it* | Acho que ele fez isso, mas não posso provar |
| *No, no body, no crime* | Não, sem corpo, sem crime |
| *But I ain't lettin' up until the day I die* | Mas não vou desistir até morrer |
| | |
| *No, no* | Não, não |
| *I think he did it* | Eu acho que ele fez isso |
| *No, no* | Não, não |
| *He did it* | Ele fez isso |
| | |
| *Este wasn't there Tuesday night at Olive Garden* | Este não estava lá na terça à noite no Olive Garden |
| *At her job or anywhere* | Não estava no trabalho ou em lugar algum |
| *He reports his missing wife* | Ele relata o desaparecimento de sua esposa |
| *And I noticed when I passed his house* | E eu percebi quando passei pela sua casa |
| *His truck has got some brand new tires* | Que sua caminhonete estava com pneus |
| *And his mistress moved in* | novos e que sua amante se mudou para lá |
| *Sleeps in Este's bed and everything* | Dormindo na cama da Este e tudo mais |
| *No, there ain't no doubt* | Não, não há dúvidas |
| *Somebody's gotta catch him out, 'cause* | Alguém precisa apanhá-lo, porque |
| | |
| *I think he did it, but I just can't prove it (He did it)* | Eu acho que foi ele, mas não posso provar (Foi ele) |
| *I think he did it, but I just can't prove it (He did it)* | Eu acho que foi ele, mas não posso provar (Foi ele) |
| *I think he did it, but I just can't prove it* | Eu acho que foi ele, mas não posso provar |

| | |
|---|---|
| *No, no body, no crime* | Não, sem corpo, sem crime |
| *But I ain't lettin' up until the day I die* | Mas não vou desistir até morrer |
| | |
| *No, no* | Não, não |
| *I think he did it* | Eu acho que foi ele |
| *No, no* | Não, não |
| *He did it* | Foi ele |
| | |
| *Good thing my daddy made me get* | Ainda bem que meu pai me fez |
| *a boating license when I was fifteen* | Tirar uma licença de barco quando eu tinha |
| *And I've cleaned enough houses* | quinze anos |
| *To know how to cover up a scene* | E eu limpei casas o suficiente |
| *Good thing Este's sister's gonna swear she* | Para saber como encobrir uma cena |
| *was with me* | Ainda bem que a irmã da Este vai jurar que |
| *She was with me, dude* | estava comigo |
| *Good thing his mistress took out a big life* | Ela estava comigo, cara |
| *insurance policy* | Ainda bem que a amante dele fez um grande |
| | seguro de vida |
| *They think she did it, but they just can't* | Eles acham que foi ela, mas não podem |
| *prove it* | provar |
| *They think she did it, but they just can't* | Eles acham que foi ela, mas não podem |
| *prove it* | provar |
| *She thinks I did it, but she just can't prove it* | Ela acha que fui eu, mas não pode provar |
| | |
| *No, no body, no crime* | Não, sem corpo, sem crime |
| *I wasn't lettin' up until the day he* | Eu não ia desistir até o dia em que ele |
| *No, no body, no crime* | Não, sem corpo, sem crime |
| *I wasn't lettin' up until the day he* | Eu não ia desistir até o dia em que ele |
| *No, no body, no crime* | Não, sem corpo, sem crime |
| *I wasn't lettin' up until the day he* | Eu não ia desistir até o dia em que ele |
| *died* | morresse |

Tradução: Vagalume/Caroline Pereira

A música é contada a partir da perspectiva da amiga da mulher desaparecida, que suspeita que o marido da vítima a matou. A narrativa é contada de forma semelhante a um mistério de assassinato, com a amiga da vítima investigando e tentando descobrir a verdade. Essa abordagem criativa da narrativa em "*no body, no crime"* e em outras músicas dos álbuns *folklore* e *evermore* mostra a habilidade de Swift em contar histórias de maneira única e envolvente, o que tem sido uma das características mais marcantes de sua carreira.

A canção "*ivy*" narra a história de uma mulher casada que tem um caso, fazendo uso da metáfora da hera venenosa para ilustrar o relacionamento extraconjugal da personagem. Embora Swift tenha explorado a temática da traição em suas músicas, tanto em sua vida pessoal quanto na ficção, ela costuma adotar a perspectiva do traído, o que permite que as histórias contadas em seus álbuns sejam abertas a interpretações diversas, em vez de serem apresentadas como uma narrativa maniqueísta de personagens "bons" e "maus".

| ***ivy*** | **hera** |
|---|---|
| *How's one to know?* | Quem poderia imaginar? |
| *I'd meet you where the spirit meets the bones in a faith forgotten land* | Que eu encontraria você onde o espírito encontra os ossos em uma terra de fé esquecida |
| *In from the snow* | vindo da neve |
| *Your touch brought forth an incandescent glow* | Seu toque trouxe um brilho incandescente |
| | |
| *Tarnished but so grand* | Manchado, mas tão grandioso |
| *And the old widow goes to the stone every day* | E a velha viúva vai até o túmulo todos os dias |
| *But I don't, I just sit here and wait* | Mas eu não, eu apenas me sento aqui e |
| *Grieving for the living* | espero de luto pelos vivos |
| *Oh, goddamn* | Oh, caramba |
| *My pain fits in the palm of your freezing hand* | Minha dor cabe na palma da sua mão congelada |

| | |
|---|---|
| *Taking mine, but it's been promised to another* | Pegando a minha, mas ela foi prometida a outro |
| | |
| *Oh, I can't* | Oh, eu não posso |
| *Stop you putting roots in my dreamland* | Te impedir de colocar raízes na minha terra |
| *My house of stone, your ivy grows* | dos sonhos. Na minha casa de pedra, sua |
| *And now I'm covered in you* | hera cresce e agora estou coberta por você |
| *I wish to know* | Eu gostaria de saber |
| *The fatal flaw that makes you long to be* | A falha fatal que faz você desejar ser |
| | |
| *Magnificently cursed* | Magnificamente amaldiçoado |
| *He's in the room* | Ele está no quarto |
| *Your opal eyes are all I wish to see* | Seus olhos opala são tudo que eu desejo ver |
| *He wants what's only yours* | Ele quer o que é só seu. |
| | |
| *h, goddamn* | Oh, caramba |
| *My pain fits in the palm of your freezing hand taking mine, but it's been promised to another* | Minha dor cabe na palma da sua mão congelada pegando a minha, mas ela foi prometida a outro. |
| | |
| *Oh, I can't* | Oh, eu não posso |
| *Stop you putting roots in my dreamland* | Te impedir de colocar raízes na minha terra |
| *My house of stone, your ivy grows* | dos sonhos na minha casa de pedra, sua hera |
| *And now I'm covered* | cresce e agora estou coberta |
| *Clover blooms in the fields* | O trevo floresce nos campos |
| *Spring breaks loose, the time is near* | A primavera começa, o momento está |
| *What would he do if he found us out?* | próximo. O que ele faria se nos descobrisse? |
| | |
| *Crescent moon, coast is clear* | Lua crescente, o perigo passou |
| *Spring breaks loose, but so does fear* | A primavera começa, mas o medo também |
| *He's gonna burn this house to the ground* | Ele vai queimar esta casa inteira |

| | |
|---|---|
| *How's one to know?* | Quem poderia imaginar? |
| *I'd live and die for moments that we stole* | Que eu viveria e morreria por momentos que |
| *On begged and borrowed time* | roubamos |
| | |
| *So tell me to run* | Em um tempo implorado e emprestado |
| *Or dare to sit and watch what we'll become* | Então me diga para fugir ou ousar me sentar |
| *And drink my husband's wine* | e assistir o que nós nos tornaremos e beber o |
| *Oh, goddamn* | vinho do meu marido. Oh, caramba, minha |
| *My pain fits in the palm of your freezing* | dor cabe na palma da sua mão congelada |
| *hand taking mine, but it's been promised to* | pegando a minha, mas ela foi prometida a |
| *another* | outro. |
| | |
| *Oh, I can't* | Oh, eu não posso |
| *Stop you putting roots in my dreamland* | Te impedir de colocar raízes na minha terra |
| *My house of stone, your ivy grows* | dos sonhos |
| *And now I'm covered in you* | Na minha casa de pedra, sua hera cresce |
| *And I'm covered in you* | E agora estou coberta por você |
| *So yeah, it's a fire* | E estou coberta por você |
| | |
| *It's a goddamn blaze in the dark* | Então sim, é um incêndio |
| *And you started it* | É uma maldita chama na escuridão |
| *You started it* | E você começou isso |
| *So yeah, it's a war* | Você começou isso |
| *It's the goddamn fight of my life* | Então sim, é uma guerra |
| *And you started it* | É a maldita luta pela minha vida e você |
| *You started it* | começou isso. Você começou isso. |
| | |
| *Oh, I can't* | Oh, eu não posso |
| *Stop you putting roots in my dreamland* | Te impedir de colocar raízes na minha terra |
| *My house of stone, your ivy grows* | dos sonhos. Na minha casa de pedra, |
| *And now I'm covered* | sua hera cresce e agora estou coberta |

| | |
|---|---|
| *In you, in you* | Por você. Por você, por você. |
| *Now I'm covered in you* | Agora estou coberta por você |
| *In you* | Por você |

Tradução: Vagalume/Caroline Pereira

A faixa abre com a introdução imediata da protagonista conhecendo seu amante e tentando desculpar a situação em que se meteu, afirmando "Quem poderia imaginar? Que eu encontraria você onde o espírito encontra os ossos?" (SWIFT, 2020b). A metáfora "onde o espírito encontra os ossos" utilizada pela personagem representa um cemitério e demonstra que enquanto outras pessoas estavam lá para lamentar a perda de um ente querido, a protagonista lutava para conquistar o amor de seu novo parceiro, simbolizando o fim de seu casamento. A imagem da neve, que representa um casamento frio e sem amor, é usada como um contraste com a felicidade que a personagem encontra em seu caso amoroso, descrito como um "brilho incandescente". No entanto, a personagem reconhece que seu relacionamento com o amante já está manchado pela traição e pela infidelidade que o originou. A totalidade do primeiro verso estabelece o cenário do caso amoroso e como a protagonista conheceu seu amante, enquanto ainda estava casada e sem planos de se separar do marido.

O refrão da música apresenta uma continuação do desenvolvimento do personagem, com a expressão "oh, goddamn" (SWIFT, 2020b). É importante notar que em *folklore* e em outros trabalhos, Swift não hesita em utilizar palavrões, tornando-se ainda mais explícita em seus últimos álbuns. Isso oferece mais detalhes sobre a personalidade da protagonista, que é retratada como alguém que se sente presa e submissa, sem poder expressar sua raiva. Além disso, o verso revela o arrependimento da personagem em relação ao seu casamento, e o desejo de estar com o amante. A frase "minha dor cabe na palma da sua mão congelada pegando a minha, mas ela foi prometida a outro" cria uma imagem específica do amante segurando a mão da protagonista, apesar de ter prometido sua mão em casamento ao marido. Esse sentimento é reforçado no verso "oh, eu não posso te impedir de colocar raízes na minha terra dos sonhos" (SWIFT, 2020b), que dá origem a uma dupla interpretação da história, sugerindo que a protagonista não pode participar do caso ou que não consegue parar de ver o amante.

Diferentemente das canções "*august*", "*cardigan*", "*betty*" e outras histórias presentes nos dois álbuns, a música "*ivy*" é uma história independente sem conexões narrativas anteriores. Consequentemente, o ouvinte é apresentado apenas a uma perspectiva da história. Não obstante,

essa abordagem não limita o impacto da história ou do personagem. Na verdade, a música oferece uma visão mais ampla do personagem, o que permite que o ouvinte compreenda melhor o protagonista e sua história. Duas narrativas de *evermore* que compartilham significados e temas semelhantes são *"champagne problems*" e "*cowboy like me*". Ambas faixas exploram a tristeza sob diferentes perspectivas, retratando tanto o "traidor" quanto o "traído". Essa conexão temática entre as duas músicas é uma das características que tornam os álbuns conceituais de Taylor Swift tão impactantes e envolventes para o ouvinte, mesmo que cada faixa conte uma história única e independente.

| ***champagne problems*** | **problemas triviais** |
|---|---|
| *You booked the night train for a reason* | Você reservou o trem da noite por um |
| *So you could sit there in this hurt* | motivo, para que pudesse sentar lá com essa |
| *Bustling crowds or silent sleepers* | mágoa, multidões agitadas ou dorminhocos |
| *You're not sure which is worse* | silenciosos, você não tem certeza do que é |
| *Because I dropped your hand while dancing* | pior. Porque eu soltei sua mão enquanto |
| *Left you out there standing* | estávamos dançando, te deixei lá parado |
| *Crestfallen on the landing* | Cabisbaixo na escada |
| *Champagne problems* | Problemas triviais |
| | |
| *Your mom's ring in your pocket* | A ligação da sua mãe tocando no seu bolso |
| *My picture in your wallet* | Minha foto na sua carteira |
| *Your heart was glass, I dropped it* | Seu coração era de vidro, eu o deixei cair |
| *Champagne problems* | Problemas triviais |
| | |
| *You told your family for a reason* | Você contou para sua família por um motivo |
| *You couldn't keep it in* | Você não conseguia guardar isso |
| *Your sister splashed out on the bottle* | Sua irmã derramou a garrafa |
| *Now no one's celebrating* | Agora ninguém está celebrando |
| *Dom Pérignon, you brought it* | Dom Pérignon, você trouxe |
| *No crowd of friends applauded* | Nenhuma multidão de amigos aplaudiu |

| | |
|---|---|
| *Your hometown skeptics called it*<br>*Champagne problems* | Os céticos de sua cidade natal chamam isso de problemas triviais |
| *You had a speech, you're speechless*<br>*Love slipped beyond your reaches*<br>*And I couldn't give a reason*<br>*Champagne problems* | Você tinha um discurso, ficou sem palavras<br>O amor escapou do seu alcance<br>E eu não consegui dar um motivo<br>Problemas triviais |
| *Your Midas touch on the Chevy door*<br>*November flushed and your flannel cured*<br>*"This dorm was once a madhouse"*<br>*I made a joke, "Well, it's made for me"*<br>*How evergreen, our group of friends*<br>*Don't think we'll say that word again*<br>*And soon they'll have the nerve to deck the halls* | Seu toque de Midas na porta do Chevy<br>Novembro foi embora e sua cura<br>com flanela "Este dormitório foi um hospício antes". Eu fiz uma piada, "Bem, é feito para mim". Que perene, nosso grupo de amigos. Não acho que iremos dizer essa palavra de novo e logo eles terão coragem de enfeitar os corredores |
| *That we once walked through*<br>*One for the money, two for the show*<br>*I never was ready so I watch you go*<br>*Sometimes you just don't know the answer*<br>*'Til someone's on their knees and asks you*<br>*"She would've made such a lovely bride*<br>*What a shame she's fucked in the head, "*<br>*they said* | Que uma vez percorremos<br>Primeiro pelo dinheiro, depois pelo show<br>Eu nunca estive pronta então eu te vejo partir. Às vezes você simplesmente não sabe a resposta até que alguém se ajoelhe e te faça a pergunta "Ela teria sido uma noiva tão adorável, que pena que ela é fodida da cabeça", disseram |
| *But you'll find the real thing instead*<br>*She'll patch up your tapestry that I shred*<br>*And hold your hand while dancing*<br>*Never leave you standing*<br>*Crestfallen on the landing* | Mas você encontrará o lance verdadeiro ao invés disso ela vai remendar sua tapeçaria que eu rasguei e segurar sua mão enquanto dançam, nunca te deixar lá parado<br>Cabisbaixo na escada |

| | |
|---|---|
| *With champagne problems* | Com problemas triviais |
| | |
| *Your mom's ring in your pocket* | A ligação da sua mãe tocando no seu bolso |
| *Her picture in your wallet* | A foto dela na sua carteira |
| *You won't remember all my* | Você não se lembrará de todos os meus |
| *Champagne problems* | Problemas triviais |
| *You won't remember all my* | Você não se lembrará de todos os meus |
| *Champagne problems* | Problemas triviais |

Tradução: Vagalume/Caroline Pereira

Desde o primeiro verso, a história apresenta referências frequentes à discografia de Swift, de forma a harmonizar com a noção de nostalgia transmitida ao longo da faixa. Um exemplo disso é o protagonista afirmando "eu soltei sua mão enquanto estávamos dançando" (SWIFT, 2020b). Historicamente, Swift usa o movimento da dança em seu trabalho para expressar vulnerabilidade enquanto se apaixona, com o relacionamento muitas vezes levando a desgosto. Exemplos incluem "*Last Kiss*", de 2010, com "Não gosto muito de dançar, mas por você sim" (SWIFT, 2010) e "dançando na cozinha à luz da geladeira" em "*All Too Well*" (SWIFT, 2012). Entretanto, no trabalho mais recente de Swift, a dança é retratada como um sinal de amor e confiança duradouros, transmitido com "vocês dois estão dançando em um globo de neve girando e girando" em "*You Are in Love*" (SWIFT, 2014) e "dançando como se fosse a primeira vez" em "*Dancing with our Hands Tied*" (SWIFT, 2017).

Em "*champagne problems*", Swift retorna ao uso anterior da dança, retratando elementos nostálgicos da música e destacando a juventude dos personagens, já que é um recurso comumente usado por Swift no início de sua carreira. Em "*champagne problems*", a protagonista se refere a um "chevy" (SWIFT, 2020b), espelhando a faixa "*Tim McGraw*" do álbum de estreia de Swift; "apenas um menino em um chevy" (SWIFT, 2006). Com a regurgitação de letras mais antigas e os paralelos da composição de canções mais antigas de Swift, destaca a idade dos personagens, com Swift tendo 17 anos quando *"Tim McGraw*" foi lançado. Esse trecho transmite a ideia de que a cantora Taylor Swift volta às suas raízes musicais, utilizando-se de personagens e histórias para transmitir uma mensagem emocionalmente carregada. A vulnerabilidade retratada com o uso da dança continua com “seu

coração era de vidro, eu o deixei cair” (SWIFT, 2020b), mostrando a fragilidade de seu relacionamento, pois é feito de um material frágil.

No início da primeira linha do verso, Swift (2020b) faz uma referência ao mito grego do rei Midas, cujo toque transformava tudo em ouro, utilizando o termo "toque de Midas". Essa referência é utilizada de forma bem-humorada pela protagonista da canção, que acaba de se separar do seu companheiro. A personagem também faz uma piada com sua própria saúde mental, ao se referir a si mesma como perfeita para o "hospício". Essa afirmação é posteriormente rebatida pelos personagens ao seu redor, que a criticam por ter recusado uma proposta de casamento, sugerindo que ela esteja mentalmente doente: "Ela teria sido uma noiva tão adorável, que pena que ela é fodida da cabeça, disseram" (SWIFT, 2020b). Esse comentário destaca as atitudes daqueles que cercam a protagonista, que presumem que a recusa em se casar seja um indicativo de problemas mentais. Tal situação também é utilizada para o desenvolvimento dos personagens, os quais são retratados como sendo de classe alta e esnobes, com o título da música "problemas de champanhe" ou "problemas triviais". Essa descrição reflete as atitudes da protagonista, que, apesar de estar consciente dos problemas do mundo, precisa enfrentar essa questão particular. Em contraposição, os personagens ao redor da protagonista são retratados como ricos e egocêntricos, demonstrando suas atitudes em relação à saúde mental, bem como por meio de várias referências à riqueza, como "Dom Pérignon", "sua irmã derrubou a garrafa" e "o anel da sua mãe" (SWIFT, 2020b), que todos fazem referência a bens e práticas dos ricos.

A obra apresenta expressões como “ que perene, nosso grupo de amigos, não acho que iremos dizer essa palavra de novo” (SWIFT, 2020b). Ao se referir à palavra "nosso", a personagem mostra que ela e seu ex-parceiro não irão mais compartilhar nada, inclusive grupos de amigos. Além disso, a protagonista justifica sua decisão de terminar o relacionamento por meio de uma reviravolta em uma canção de ninar, “um para o dinheiro, dois para o show, eu nunca estava pronto, então vi você partir”, em que ela se utiliza de uma rima original, “um pelo dinheiro, dois pelo show, três para preparar e quatro para ir”, para criar uma contagem regressiva para as corridas, reforçando a imagem de que está fugindo de sua vida atual. A forma como a protagonista retrata a si mesma e ao seu comportamento como um "problema de champanhe" sugere que, embora possa parecer um grande problema atualmente, isso irá passar e ela seguirá em frente. Nesse sentido, a personagem desenvolve sua autoconsciência e é retratada como uma jovem que não está pronta para o casamento, cercada pelos ricos com quem

ela não consegue se relacionar na história. O uso de elementos infantis, como a canção de ninar, transmite a natureza infantil dos personagens da história, ao mesmo tempo em que destaca a protagonista como a única que está ciente de sua situação e capaz de se livrar dela.

A canção "*cowboy like me*" apresenta uma narrativa semelhante à música "*champagne problems*", que aborda um relacionamento fracassado e suas consequências. No entanto, a história em "*cowboy like me*" é centrada em uma personagem e sua jornada, destacando a temática da mentira. Swift retorna a uma abordagem mais tradicional da música *country*, com referências a cowboys e danças embutidas na música, sendo que a dança é vista como uma metáfora de vulnerabilidade e relacionamentos amorosos. Assim como a protagonista de "*champagne problems*", a personagem de "*cowboy like me*" também é autoconsciente, reconhecendo que a dança pode levar ao amor e à desilusão. O refrão apresenta uma reviravolta na narrativa ao revelar que tanto o protagonista quanto o seu amor são vigaristas, enfatizando a estereotipagem de se apaixonar e distorcendo essa história. As várias referências ao longo da música a isso, incluindo o uso de "cowboy", sugerem a incorporação das raízes country da cantora.

| ***cowboy like me*** | **cowboy como eu** |
|---:|---|
| *And the tennis court was covered up* | E a quadra de tênis foi coberta |
| *With some tent-like thing* | Com algo parecido com uma tenda |
| *And you asked me to dance* | E você me pediu para dançar |
| *But I said, "Dancin' is a dangerous game"* | Mas eu disse: "Dançar é um jogo perigoso" |
| | |
| *Oh, I thought* | Oh, eu pensei |
| *This is gonna be one of those things* | Que essa seria uma daquelas coisas |
| *Now I know* | Agora eu sei |
| *I'm never gonna love again* | Que eu nunca vou amar novamente |
| *I've got some tricks up my sleeve* | Eu tenho alguns truques na manga |
| *Takes one to know one* | Um reconhece o outro |
| *You're a cowboy like me* | Você é um cowboy como eu |
| | |
| *Never wanted love* | Nunca quis amor |

| | |
|---|---|
| *Just a fancy car* | Só um carro chique |
| *Now I'm waiting by the phone* | Agora estou esperando perto do telefone |
| *Like I'm sitting in an airport bar* | Como se eu estivesse sentado em um bar do |
| *You had some tricks up your sleeve* | aeroporto, você tinha alguns truques na |
| *Takes one to know one* | manga. Um reconhece o outro |
| *You're a cowboy like me* | Você é um cowboy como eu |
| | |
| *Perched in the dark* | Empoleirado na escuridão |
| *Telling all the rich folks anything they* | Dizendo a todos os ricos tudo o que eles |
| *wanna hear* | querem ouvir |
| *Like it could be love* | Como se pudesse ser amor |
| *I could be the way forward* | Eu poderia ser o caminho a seguir |
| *Only if they pay for it* | Ah, se eles pagassem por isso |
| *You're a bandit like me* | Você é um bandido como eu |
| | |
| *Eyes full of stars* | Olhos cheios de estrelas |
| *Hustling for the good life* | Apressando-se pela boa vida |
| *Never thought I'd meet you here* | Nunca pensei que te encontraria aqui |
| *It could be love* | Pode ser amor |
| *We could be the way forward* | Nós poderíamos ser o caminho a seguir |
| *And I know I'll pay for it* | E eu sei que vou pagar por isso |
| *You're a cowboy like me* | Você é um cowboy como eu |
| | |
| *Perched in the dark* | Empoleirado na escuridão |
| *Telling all the rich folks anything they* | Dizendo a todos os ricos tudo o que eles |
| *wanna hear* | querem ouvir |
| *Like it could be love* | Como se pudesse ser amor |
| *I could be the way forward* | Eu poderia ser o caminho a seguir |
| *Only if they pay for it* | Ah, se eles pagassem por isso |
| *You're a bandit like me* | Você é um bandido como eu |

| | |
|---|---|
| *Eyes full of stars* | Olhos cheios de estrelas |
| *Hustling for the good life* | Apressando-se pela boa vida |
| *Never thought I'd meet you here* | Nunca pensei que te encontraria aqui |
| *It could be love* | Pode ser amor |
| | |
| *We could be the way forward* | Nós poderíamos ser o caminho a seguir |
| *And I know I'll pay for it* | E eu sei que vou pagar por isso |
| *And the skeletons in both our closets* | E os esqueletos em nossos armários |
| *Plotted hard to fuck this up* | conspiraram muito para foder com isso |
| *And the old men that I've swindled* | E os velhos que eu enganei |
| *Really did believe I was the one* | Realmente acreditaram que eu era a pessoa |
| *And the ladies lunching have their stories about* | certa e as senhoras que almoçam contam suas histórias sobre |
| *When you passed through town* | Quando você passou pela cidade |
| | |
| *But that was all before I locked it down* | Mas tudo isso foi antes de eu trancá-lo |
| *Now you hang from my lips* | Agora você se pendura em meus lábios |
| *Like the Gardens of Babylon* | Como os Jardins da Babilônia |
| *With your boots beneath my bed* | Com suas botas debaixo da minha cama |
| *Forever is the sweetest con* | Para sempre é o golpe mais doce |
| *I've had some tricks up my sleeve* | Eu tinha alguns truques na manga |
| *Takes one to know one* | Um reconhece o outro |
| *You're a cowboy like me* | Você é um cowboy como eu |
| *And I'm never gonna love again* | E eu nunca irei amar novamente |
| *I'm never gonna love again* | Eu nunca irei amar novamente |
| *I'm never gonna love again* | Eu nunca irei amar novamente |

Tradução: Vagalume/Caroline Pereira

A personagem expressa seu desinteresse por amor e sua preferência por dinheiro e bens materiais. A protagonista diz “nunca quis amor, apenas um carro chique” (SWIFT, 2020b), destacando que ela sempre se interessou apenas por dinheiro e bens valiosos, não por um relacionamento, e agora está sem nenhum dos dois. Em seguida, ela afirma “agora estou

esperando ao telefone como se estivesse sentada em um bar de aeroporto", com a metáfora significando como a protagonista se sente perdida e sozinha, esperando por algo que parece nunca chegar, enquanto reflete sobre seu passado como golpista. Ela ironiza sua própria carreira, já que agora é uma vítima de outro golpista. Ela detalha seu *modus operandi*, destacando a falta de compromisso em suas relações. Ela está consciente da ironia em suas ações e, assim, não se surpreende com o abandono de seus parceiros. No entanto, ela se surpreende ao encontrar alguém semelhante a ela, e está pronta para abraçar um novo relacionamento, mas acaba pagando emocionalmente por seu erro tolo. Através de sua habilidade na composição, Swift consegue criar empatia com uma personagem criminosa, ao detalhar sua história com cuidado.

A canção "*cowboy like me*" culmina em um clímax, em que a protagonista declara que "os esqueletos em nossos armários conspiraram muito para foder com isso" (SWIFT, 2020b), evidenciando que o passado dos amantes está prejudicando o presente, uma vez que eles não conseguem confiar um no outro. A protagonista discorre sobre o passado, relatando que "e os velhos que eu enganei realmente acreditaram que eu era a pessoa certa" (SWIFT, 2020b), o que ironicamente a fez ser enganada por alguém que acreditava amá-la. O amante da protagonista é descrito como "as senhoras que almoçam contam suas histórias sobre quando você passou pela cidade" (SWIFT, 2020b), indicando que a protagonista ouviu relatos em primeira mão sobre o desgosto que ele causou a outras mulheres e optou por ignorá-los. Ela tenta justificar o comportamento dele, afirmando que era antes de eles se conhecerem e que ela "trancou" seu passado, sugerindo que estava disposta a descartar seu histórico e concentrar-se no presente.

Assim como em *"champagne problems*", a música utiliza uma referência mitológica, em que a protagonista se refere ao seu amante como alguém que "se pendura em meus lábios como os Jardins da Babilônia" (SWIFT, 2020b), uma das sete maravilhas do mundo antigo. Essa metáfora evidencia que, apesar do fim do relacionamento, a protagonista se agarra às últimas lembranças da beleza do romance. A protagonista finaliza a narrativa com mais detalhes do golpe emocional que sofreu, afirmando que "para sempre é o golpe mais doce... eu nunca irei amar novamente" (SWIFT, 2020b). Isso sugere que, embora as perdas monetárias possam ser dolorosas, vender um sonho romântico e fazer a protagonista se sentir amada é a melhor maneira de conquistar sua confiança. No entanto, ela agora está fechada para amar no futuro. A personagem estabelecida por Swift em "*cowboy like me*" é semelhante a outras personagens femininas discutidas neste capítulo, pois busca cuidar de seus melhores interesses, mas acaba

se machucando por suas próprias ações. A música "*the last great american dynasty*" conta a história da herdeira e socialite Rebekah Harkness, que era a antiga dona da atual mansão de Taylor em Rhode Island, nos anos 50, e se tornou uma figura controversa na sociedade americana.

| ***the last great american dynasty*** | **a última grande dinastia americana** |
|---|---|
| *Rebekah rode up on the afternoon train, it was sunny* | Rebeca subiu no trem da tarde, estava ensolarado |
| *Her saltbox house on the coast* | Sua casa em estilo saltbox no litoral |
| *took her mind off St. Louis* | distraiu sua mente de St. Louis |
| *Bill was the heir to the Standard Oil name and money* | Bill era o herdeiro do nome e da grana da Standard Oil |
| *And the town said* | E a cidade dizia |
| | |
| *"How did a middle-class divorcée do it?"* | "Como uma divorciada de classe média |
| *The wedding was charming, if a little gauche* | conseguiu isso?" O casamento foi encantador, talvez um pouco desajeitado |
| *There's only so far new money goes* | É só até onde vai essa nova grana |
| *They picked out a home and called it "Holiday House"* | Eles escolheram uma casa e a chamaram de "Casa de Férias" |
| | |
| *Their parties were tasteful, if a little loud* | Suas festas eram de bom gosto, talvez um pouco barulhentas |
| *The doctor had told him to settle down* | O médico disse a ele para se acalmar |
| *It must have been her fault his heart gave out* | Deve ter sido por culpa dela que o coração dele não aguentou e disseram |
| *And they said* | |
| *There goes the last great American dynasty* | Lá se vai a última grande dinastia americana |
| *Who knows, if she never showed up* | Quem sabe, se ela nunca tivesse aparecido |
| *what could've been* | o que poderia ter sido |

| | |
|---|---|
| *There goes the maddest woman this town has ever seen* | Lá se vai a mulher mais louca que esta cidade já viu |
| *She had a marvelous time ruining everything* | Ela se divertiu muito estragando tudo |
| *Rebekah gave up on the Rhode Island set forever* | Rebeca desistiu de ficar em Rhode Island para sempre |
| | |
| *Flew in all her Bitch Pack friends from the city* | Chegou com todas as suas amigas vadias da cidade |
| *Filled the pool with champagne and swam with the big names* | Encheu a piscina de champanhe e nadou com grandes nomes |
| *And blew through the money on the boys and the ballet* | E gastou toda a grana com garotos e balé |
| *And losing on card game bets with Dalí* | E perdendo jogos de apostas com Dalí |
| *And they said* | E disseram lá se vai a última grande |
| *There goes the last great American dynasty* | dinastia americana. |
| | |
| *Who knows, if she never showed up* | Quem sabe, se ela nunca tivesse aparecido. |
| *What could've been* | O que poderia ter sido |
| *There goes the most shameless woman* | Lá se vai a mulher mais sem vergonha |
| *this town has ever seen* | Que esta cidade já viu |
| *She had a marvelous time ruining* | Ela se divertiu muito estragando tudo |
| *everything* | Disseram que ela foi vista ocasionalmente |
| *They say she was seen on occasion* | Caminhando pelas rochas, olhando para o |
| *Pacing the rocks, staring out at the midnight* | mar da meia-noite |
| *sea* | E em uma briga com seu vizinho |
| *And in a feud with her neighbor* | Ela roubou o cachorro dele e o tingiu de |
| *She stole his dog and dyed it key lime green* | verde-limão |
| | |
| *Fifty years is a long time* | Cinquenta anos é um longo tempo |
| *Holiday House sat quietly on that beach* | A "Casa de Férias" ficou silenciosa na |

| | |
|---|---|
| *Free of women with madness* | praia, livre de mulheres loucas e de seus |
| *their men and bad habits* | homens e seus maus hábitos |
| *And then it was bought by me* | E então foi comprada por mim |
| *Who knows, if I never showed up* | Quem sabe, se eu nunca tivesse aparecido |
| *what could've been* | o que poderia ter sido |
| | |
| *There goes the loudest woman this town has* | Lá vai a mulher mais barulhenta que essa |
| *ever seen* | cidade já viu |
| *I had a marvelous time ruining everything* | Eu me diverti muito estragando tudo |
| *I had a marvelous time ruining everything* | Eu me diverti muito estragando tudo |
| *A marvelous time ruining everything* | Me diverti muito estragando tudo |
| *A marvelous time* | Me diverti muito |
| *I had a marvelous time* | Eu me diverti muito |

Tradução: Vagalume/Caroline Pereira

A música começa com a letra “Rebeca subiu no trem da tarde, estava ensolarado, sua casa em estilo saltbox no litoral distraiu sua mente de St. Louis”. Esses versos nos apresentam a Rebekah Harkness, que teria chegado de trem em Rhode Island, onde ela tinha uma casa à beira-mar. St. Louis é mencionado aqui como um lugar que ela queria deixar para trás, sugerindo que ela talvez tivesse tido problemas ou desentendimentos lá. A música explora a vida de Rebekah Harkness, mostrando-a como uma mulher forte e independente que não se conformou com as expectativas sociais da época. A letra destaca como ela era vista como uma ameaça para a sociedade conservadora de Rhode Island, que não sabia como lidar com sua personalidade excêntrica e sua vida social agitada.

A residência dos Harkness em Rhode Island, conhecida como Holiday House, tornou-se um ponto de referência para eventos sociais na cidade, devido às frequentes festas que o casal promovia nos fins de semana. As festas continuaram após a morte do marido, e a casa recebeu convidados notáveis, como Andy Warhol, J.D. Salinger e até mesmo Salvador Dali. Além dos acontecimentos curiosos que se transformaram em lendas, como a história de Harkness de encher uma piscina com Dom Pérignon e de ser expulsa de um cruzeiro por nadar nua, sua biografia de 1988, Blue Blood, escrita por Craig Unger, revela uma história mais trágica, incluindo o fato de que a babá de sua infância foi escolhida especificamente porque havia

trabalhado em um asilo psiquiátrico. Na música "*The Last Great American Dynasty"*, Swift não apenas descreve essas aventuras, mas também estabelece paralelos entre sua própria história e a da ex-proprietária da casa.

A música continua contando a história de Rebekah, mencionando como ela era uma mulher rica e excêntrica que muitas vezes fazia coisas que as pessoas consideravam estranhas. Por exemplo, a letra diz "Lá se vai a mulher mais louca que esta cidade já viu. Ela se divertiu muito estragando tudo". Esses versos sugerem que Rebekah não se importava com o que as pessoas pensavam dela e que ela gostava de fazer o que queria, mesmo que isso fosse visto como "ruim" ou "louco" pelos outros. Rebekah era conhecida por suas festas extravagantes, com a letra "Lá se vai a última grande dinastia americana. Quem sabe, se ela nunca tivesse aparecido, o que poderia ter sido?". Esses versos sugerem que Rebekah era vista como alguém que vivia a vida ao máximo e que deixava uma impressão duradoura nas pessoas.

Ao longo da música, Taylor Swift tece uma história fascinante sobre Rebekah Harkness, descrevendo seus altos e baixos e mostrando como ela era uma figura complexa e multifacetada. Ao mesmo tempo, a música também faz referência ao fato de que Rebekah vendeu sua casa em Rhode Island para Taylor Swift anos mais tarde, criando um paralelo interessante entre as duas mulheres. Esse paralelo pode ser interpretado como uma forma de conexão entre as duas mulheres, que, apesar de pertencerem a épocas e contextos distintos, compartilham certas semelhanças em suas trajetórias de vida. Dessa forma, "*The Last Great American Dynasty*" se revela como uma obra musical rica em detalhes narrativos, que convida o ouvinte a mergulhar em uma história envolvente e repleta de nuances, enquanto reflete sobre temas relevantes da sociedade contemporânea.

A análise das narrativas e personagens presentes nos álbuns folklore e evermore de Taylor Swift permitiu compreender a relevância da construção de um conceito coerente e imersivo para a criação de um álbum conceitual. Nesses trabalhos, a artista norte-americana se apropriou de técnicas literárias e cinematográficas para produzir um universo ficcional que envolveu seus fãs em uma experiência sonora e visual única. Por meio da utilização de personagens e histórias recorrentes, as músicas se conectam entre si e contribuem para a construção de uma narrativa coesa e profunda. Através da análise dos personagens, foi possível identificar que o triângulo amoroso presente em "*cardigan*", "*august*" e "*betty*" no álbum *folklore* representa apenas uma parte do universo criado pela cantora, que se expande no álbum *evermore*. Além disso, a análise permitiu uma exploração aprofundada dos personagens

presentes nas músicas, revelando suas emoções, conexões e complexidades. Swift se mostrou capaz de criar narrativas complexas e envolventes, que não apenas exploraram temas pessoais, mas também abordaram questões sociais e culturais.

Entretanto, a música contemporânea não se resume apenas à narrativa e personagens, mas também envolve a tecnologia e os formatos de armazenamento utilizados para disseminar a música. Dessa forma, o próximo capítulo abordará as estratégias de Taylor Swift em relação à música, tecnologia e formatos de armazenamento, examinando como ela se adapta aos avanços tecnológicos para atender às demandas do mercado e do público. Nesse sentido, a pesquisa buscará compreender como Swift utiliza a tecnologia e os formatos de armazenamento para divulgar seu trabalho e construir sua marca, destacando como tais ações influenciam sua relação com o público e sua posição na indústria fonográfica.

# 7 MÚSICA, TECNOLOGIA E FORMATOS DE ARMAZENAMENTO: UMA ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS DE TAYLOR SWIFT EM *FOLKLORE* E *EVERMORE*

Nas palavras de Haraway, "A tecnologia não é neutra. Estamos dentro daquilo que fazemos e aquilo que fazemos está dentro de nós. Vivemos em um mundo de conexões – e é importante saber quem é que é feito e desfeito" (HARAWAY; KUNZRU, 2009, p. 32). As tecnologias que transformaram os hábitos de consumo e compartilhamento de música, como a digitalização e o *streaming*, não são neutras, e sim criadas por pessoas com determinados interesses e perspectivas, que influenciam a forma como a música é distribuída e consumida. Essas tecnologias não são apenas ferramentas, mas estão cheias de valores e ideologias que moldam a maneira como as pessoas se relacionam com a música e com a indústria musical. Assim, a transformação da indústria musical é resultado da interação entre a tecnologia e as pessoas que a utilizam, e essa interação tem consequências sociais e culturais significativas.

A indústria musical experimentou uma significativa metamorfose nas últimas décadas, especificamente, desde o final do século XX até o início do século XXI. Esse período foi caracterizado por avanços tecnológicos e a disseminação da internet, os quais transformaram completamente os hábitos de consumo e compartilhamento de música. Como resultado, a indústria musical teve de reestruturar-se e adaptar-se às novas necessidades e demandas do público, modificando profundamente suas práticas e estratégias. Um dos principais impactos desse processo foi na forma como a música é distribuída e consumida, com a digitalização e a popularização dos formatos de armazenamento em arquivos de áudio, como o MP3 e o *streaming.* Com a evolução dos formatos de armazenamento, os álbuns conceituais também sofreram transformações significativas. Antes da era digital, esses álbuns eram geralmente lançados em LPs ou CDs, em que as músicas eram organizadas em uma determinada sequência. Com a popularização dos formatos digitais, como o MP3 e o *streaming*, o conceito de álbum conceitual precisou ser repensado para se adaptar às novas tecnologias.

A tecnologia de *streaming*, por exemplo, permite que os ouvintes tenham acesso a uma grande variedade de músicas de forma rápida e fácil, mas também modificam a experiência de ouvir um álbum conceitual, uma vez que os ouvintes podem optar por ouvir apenas as músicas mais populares ou utilizar o modo aleatório, o que quebra a sequência planejada pelo artista. Alguns artistas até se aproveitam desse novo fenômeno, lançando músicas todos os meses, formas colaborativas, *previews* de músicas que podem ser modificadas para o lançamento final,

por exemplo. No entanto, outros artistas ainda se mantêm fiéis à ideia de lançar álbuns conceituais, mesmo diante das mudanças na indústria musical. É o caso da cantora Taylor Swift.

A escolha dos formatos de lançamento impacta a estratégia de divulgação e promoção do álbum. A forma como o álbum é lançado pode influenciar diretamente na forma como o público o recebe e consome. Por exemplo, a escolha de lançar o álbum em plataformas de *streaming*, como *Spotify* e *Apple Music*, pode atingir um público mais amplo e facilitar o acesso do público ao conteúdo. Já o lançamento do álbum em formato físico, como CD ou vinil, pode criar uma experiência mais sensorial e tangível com conteúdos extras, como encartes e pôsteres.

No caso de Taylor Swift, a cantora tem adotado uma estratégia híbrida de lançamento, combinando o lançamento dos álbuns em formato digital e físico. No lançamento de *folklore*, a cantora lançou o álbum em formato digital e disponibilizou uma edição deluxe em formato físico, que incluía um CD, um encarte exclusivo e uma foto autografada. Já no lançamento de *evermore*, a cantora disponibilizou o álbum em formato digital e em duas edições físicas diferentes: uma edição padrão em CD e uma edição deluxe em vinil, que incluía um disco bônus com faixas ao vivo e uma coleção de fotos.

Outro ponto importante a ser considerado na estratégia de lançamento dos álbuns conceituais é o modo aleatório de reprodução das plataformas de *streaming*. O modo aleatório pode ajudar ou prejudicar a experiência de audição de um álbum conceitual, dependendo da forma como o álbum foi concebido. Alguns álbuns conceituais foram construídos para serem ouvidos na ordem proposta pelo artista, seguindo uma narrativa ou uma sequência específica de faixas. Nesses casos, o modo aleatório pode prejudicar a experiência de audição, desvirtuando a proposta original do artista, tal como ler um livro a partir de capítulos aleatórios. Já outros álbuns conceituais foram construídos de forma mais livre, sem uma ordem específica de faixas, permitindo uma experiência mais flexível de audição.

No caso de Taylor Swift, a cantora optou por construir os álbuns *folklore* e *evermore* de forma mais livre, sem uma ordem específica de faixas. A cantora explicou que essa escolha foi feita para permitir que o ouvinte tivesse mais liberdade para criar a sua própria narrativa a partir das músicas (SWIFT, 2020c). A discussão acerca da briga e da adaptação de álbuns conceituais é um tema pertinente no cenário musical contemporâneo. Nesse contexto, dois exemplos notórios de abordagens divergentes são os álbuns de Swift e *30*, de Adele, em relação ao modo aleatório do Spotify. A abordagem adotada por Taylor Swift, em seus dois álbuns mais recentes, sugere uma valorização da liberdade do ouvinte. Ao optar por uma sequência mais livre das

faixas, a artista permite que o ouvinte crie sua própria narrativa a partir das músicas. Essa escolha pode ser vista como uma forma de incentivar a interpretação subjetiva e a autonomia do público, que tem a possibilidade de construir seu próprio caminho dentro do universo musical apresentado pela cantora.

Por outro lado, Adele, em seu álbum *30*, expressou sua insatisfação com o modo aleatório do *Spotify*. A cantora britânica argumentou que o recurso pode comprometer a intenção artística e a narrativa do álbum (CILLS, 2021). Para Adele, a ordem das faixas é uma parte fundamental da experiência musical que ela quer oferecer ao público, e o modo aleatório pode comprometer essa experiência (CILLS, 2021). Em um *tweet*, Adele escreveu

> Este foi o único pedido que tive em nossa indústria em constante mudança! Não criamos álbuns com tanto cuidado e pensamento em nossa lista de faixas sem motivo. Nossa arte conta uma história e nossas histórias devem ser ouvidas como pretendemos (ADELE, 2021).

O *Spotify* (2021) respondeu à Adele, escrevendo "qualquer coisa para você" em resposta ao *tweet* da cantora. O Spotify atendeu ao pedido de Adele e lançou uma atualização para deixar de embaralhar álbuns por padrão. Chris Macowski, diretora de comunicação da plataforma disse ao *The Verge* (2021)[13]

> Como a Adele mencionou, estamos felizes em compartilhar sobre o lançamento do novo recurso Premium. Ele é requisitado há tempos tanto por usuários como por artistas, que é de fazer com que as músicas toquem em ordem em todos os álbuns. […] Para aqueles que desejam dar o play em modo aleatório em um álbum, é possível selecionar o botão de shuffle na aba da música que está tocando (MACOWSKI, 2021).

O pedido de Adele para o *Spotify* deixar de embaralhar álbuns por padrão levantou uma questão importante sobre a maneira como as músicas são apresentadas aos usuários na plataforma. Como a cantora afirmou, os álbuns são criados com cuidado e pensamento na lista de faixas por um motivo, e a arte e a história que eles contêm devem ser ouvidas da maneira como foram concebidas pelos artistas. A resposta do *Spotify* ao pedido de Adele mostra que a plataforma está ouvindo as demandas de seus usuários e artistas, e está disposta a fazer mudanças para aprimorar a experiência do usuário. A escolha entre uma sequência mais livre e uma ordem específica pode ser vista como uma reflexão do equilíbrio entre a intenção artística do artista e a autonomia do ouvinte. A discussão é complexa e não há uma resposta definitiva,

[13] Portal online de notícias e mídia operado pela *Vox Media*.

mas é certo que o debate pode levar a reflexões importantes sobre a natureza da música e sua relação com o público.

Além da escolha pela liberdade do ouvinte na sequência das faixas, Taylor Swift também adotou outra estratégia para se manter relevante no mercado dos álbuns conceituais: a colaboração com outros artistas e produtores. Em *folklore* e *evermore*, a cantora trabalhou com o produtor Aaron Dessner, da banda *The National*, e com o produtor Jack Antonoff, que já havia trabalhado com a cantora em outros álbuns. Essas colaborações adicionaram diferentes elementos musicais aos álbuns e contribuíram para a diversidade de estilos presentes nas músicas. A parceria com outros artistas e produtores pode ser vista como uma estratégia eficiente para manter-se relevante no mercado musical e expandir a criatividade artística.

Embora trabalhar com outros artistas possa ser benéfico, também pode ser um desafio para a criação de um álbum conceitual coeso. Os diferentes estilos e influências musicais podem criar uma mistura desigual de sons que podem distrair da narrativa geral do álbum. No entanto, em *folklore* e *evermore*, Taylor Swift conseguiu superar esses desafios e criar dois álbuns coesos e bem sucedidos. O modo aleatório também pode ser um obstáculo para a criação de um álbum conceitual coeso. Com a facilidade de reprodução de músicas de forma aleatória nos serviços de *streaming*, os ouvintes podem não ouvir as músicas em ordem, perdendo assim a história e a narrativa que o artista pretendia criar.

No entanto, Taylor Swift encontrou uma maneira de contornar esse problema, criando um contexto para cada música em seus álbuns. Cada faixa tem uma história e uma narrativa única que se encaixa no conceito geral do álbum. Ao fornecer esse contexto, Taylor Swift incentiva os ouvintes a ouvirem as músicas na ordem do álbum para ter a experiência completa do projeto. Além disso, Swift lançou seus álbuns em vinil, um formato que encoraja os ouvintes a ouvir os álbuns do início ao fim. Essa estratégia de lançamento de álbuns em formatos de vinil também atende a um público nostálgico e que aprecia a qualidade sonora do formato.

Haraway (2009) argumenta que as tecnologias são artefatos que possuem uma dimensão política inerente. Para ela, os dispositivos tecnológicos são construídos em um contexto social e político específico, refletindo e moldando relações de poder e hierarquia na sociedade. A tecnologia não é neutra, mas sim um produto das relações de poder que a envolvem (HARAWAY; KUNZRU, 2009). Nesse contexto, é possível analisar as estratégias de Taylor Swift em seus álbuns *folklore* e *evermore*. Ao optar por uma distribuição mais livre das faixas, a cantora permite que o ouvinte crie sua própria narrativa a partir das músicas, tornando o álbum

uma experiência mais pessoal e subjetiva. Esse uso da tecnologia, portanto, pode ser visto como uma tentativa de democratizar a produção musical e diminuir a hierarquia entre artista e ouvinte. As colaborações com outros artistas e produtores contribuem para a diversidade de estilos musicais presentes nos álbuns, ampliando a gama de experiências que o público pode ter ao ouvi-los.

No entanto, também é possível ver a escolha de Taylor Swift como uma estratégia de controle e manipulação da experiência musical do ouvinte. Ao permitir que o público crie sua própria narrativa, a cantora pode estar tentando moldar a interpretação do álbum e a imagem que o público tem dela como artista. Além disso, a liberdade na distribuição das faixas pode ser vista como uma forma de adaptar-se ao mercado de streaming e às novas formas de consumo musical, ao invés de resistir a elas.

Em síntese, a intersecção entre música, tecnologia e formatos de armazenamento é um assunto relevante, especialmente no atual contexto da indústria fonográfica. É notável que a evolução dos formatos de armazenamento e a popularização das plataformas de streaming têm impactado profundamente a produção e o consumo de álbuns. Entretanto, mesmo com tantas mudanças, ainda existem artistas que se dedicam à criação de obras conceituais. Dessa forma, a abordagem de Taylor Swift em seus álbuns folklore e evermore é interessante, uma vez que ela optou por construir as músicas de forma mais livre, sem seguir uma ordem específica de faixas. Tal escolha possibilitou aos ouvintes a liberdade de criar suas próprias narrativas a partir das músicas, o que está em consonância com a ideia de que a arte deve ser interpretada de forma subjetiva e pessoal.

Em suma é evidente que a música, a tecnologia e os formatos de armazenamento estão em constante evolução e que os artistas precisam estar atentos a essas mudanças para produzirem de forma criativa e atenderem às demandas dos consumidores. Para manterem-se relevantes e atenderem às demandas do mercado musical, algumas estratégias têm sido utilizadas, como o lançamento de álbuns conceituais, a colaboração pessoal entre artistas e produtores e a diversificação de formatos de lançamento. É fundamental para os artistas compreenderem a importância dessas relações e utilizarem-nas de forma estratégica e criativa.

No entanto, é importante destacar que a abordagem de álbuns conceituais pode não ser adequada para todos os artistas ou gêneros musicais. Cada artista deve avaliar cuidadosamente as tendências do mercado musical e as expectativas do público para decidir a melhor forma de produzir sua música. É fundamental também que os artistas considerem a evolução tecnológica

e a influência das plataformas de *streaming* na forma como a música é consumida, a fim de se adaptarem e alcançarem seu público de maneira efetiva. Em última análise, a relação entre música, tecnologia e formatos de armazenamento é um tema complexo e em constante mudança, e cabe aos artistas compreenderem e utilizarem essas relações de forma estratégica e criativa para produzirem suas obras no mercado musical.

# 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando os aspectos abordados, é necessário mencionar que os objetivos propostos no início foram atingidos. O objetivo geral deste trabalho consistiu em identificar os métodos pelos quais os personagens e histórias são criados e reconhecíveis nos álbuns *folklore* (2020a) e *evermore* (2020b) de Taylor Swift, a partir da definição de álbuns conceituais. Além disso, foram estabelecidos objetivos específicos com o intuito de facilitar o encadeamento da monografia. Foram eles: problematizar o que é álbum conceitual, analisando como esse formato foi inovador no mercado mundial; contextualizar a indústria e produção fonográfica mundial e as tecnologias digitais, sobretudo no campo da comunicação; compreender quem é Taylor Swift e sua importância para a indústria e produção fonográfica, buscando entender o papel do álbum conceitual para a construção da marca pessoal da artista; analisar as histórias e personagens presentes em ambos os álbuns.

Ao longo do presente trabalho, foram abordados diversos temas relacionados à música e à indústria fonográfica. Inicialmente, no capítulo 2, foi discutida a evolução dos formatos de armazenamento de música, desde o vinil até o *streaming*. Esse contexto histórico foi relevante para compreender as transformações e desafios enfrentados pela indústria musical ao longo do tempo. Em seguida, no capítulo 3, foi apresentado o conceito de álbuns conceituais e como estes narram histórias por meio da música. Tal tópico foi fundamental para a análise dos álbuns. No capítulo 4, foi realizada uma breve biografia de Taylor Swift, com enfoque em sua trajetória artística e sua relação com a música country e pop. Tal contextualização histórica foi essencial para compreender o papel de Taylor Swift na indústria musical e seu desenvolvimento como artista. Posteriormente, no capítulo 6, foram examinadas as histórias e personagens presentes nos álbuns *folklore* e *evermore*. Através da narrativa e dos personagens criados por Taylor Swift, foi possível compreender como ela constrói histórias por meio da música e como estas histórias se interligam.

Em conclusão, *folklore* e *evermore* de Taylor Swift são considerados álbuns conceituais devido à sua abordagem criativa e narrativa de contar histórias através de personagens fictícios. Ao utilizar esses personagens fictícios, Taylor Swift consegue explorar temas universais como amor, perda e autodescoberta de maneira única e envolvente. Com essa abordagem, ela consegue criar uma narrativa coesa que se estende por todo o álbum, dando ao ouvinte uma sensação de imersão em um mundo fictício. Além disso, a utilização da ficção como um meio

para tratar de assuntos pessoais é uma técnica que permite ao artista expressar suas ideias e emoções de forma mais sutil e poética. Dessa forma, Taylor Swift é capaz de contar suas histórias de uma maneira mais envolvente e interessante, permitindo que os ouvintes se conectem com sua música de forma mais profunda.

Outro aspecto que torna esses álbuns conceituais é a criação de uma atmosfera e um universo próprio, que se estende além da música em si. Taylor Swift utiliza elementos como as letras, a estética visual e a produção musical para criar um mundo fictício que se conecta com as histórias que ela conta. Isso cria uma sensação de imersão para o ouvinte, que se sente transportado para um mundo mágico e imaginário. Ademais, a escolha de Taylor Swift em não seguir uma ordem específica de faixas dos álbuns *folklore* e *evermore* demonstra uma abertura para novas possibilidades de consumo de música em um mundo cada vez mais dominado por *playlists* e reprodução aleatória. Essa escolha de lançamento também atende a um público que aprecia a qualidade sonora dos formatos de vinil, trazendo um elemento nostálgico e artístico para os fãs de música.

Além de utilizar elementos da cultura pop e do folclore, Taylor Swift também incorpora referências de outras formas de arte, como literatura e cinema, em suas narrativas pós-modernas. Essa mistura de influências culturais é uma característica comum nas narrativas pós-modernas, que valorizam a hibridização de estilos e a quebra de fronteiras entre as diferentes formas de arte. Ao fazer isso, Taylor Swift cria um universo narrativo rico e complexo, que desafia as expectativas do público e subverte as convenções dos gêneros musicais. Essa abordagem também permite que ela explore temas mais profundos e universais em suas músicas, como amor, perda, identidade e melancolia, de uma maneira que ressoa com um público cada vez mais diverso e globalizado.

Diante do exposto, pode-se afirmar que a obra de Taylor Swift, representada pelos álbuns *folklore* e *evermore* nesta monografia, representa um importante exemplo de álbuns conceituais na música pop contemporânea em meio às novas tecnologias. A abordagem criativa e narrativa que a cantora utiliza, ao contar histórias através de personagens fictícios, contribui para explorar temas universais de maneira envolvente e única, criando uma narrativa coesa e imersiva que conecta o ouvinte com um mundo fictício. A utilização da ficção como um meio para tratar de assuntos pessoais, ainda que de forma sutil e poética, permite à artista expressar suas ideias e emoções de maneira interessante, estabelecendo uma conexão mais profunda com os ouvintes. Além disso, a criação de uma atmosfera e universo próprio, que ultrapassa a música

em si, contribui para a sensação de imersão e transporta o ouvinte para um mundo mágico e imaginário. Nesse sentido, a obra de Taylor Swift evidencia a importância dos álbuns conceituais na música, ao oferecer uma experiência musical enriquecedora, que transcende a simples audição de faixas soltas e estimula a reflexão sobre temas universais e questões pessoais. Com isso, a obra de Taylor Swift representa uma importante contribuição para a música pop contemporânea e evidencia a relevância da música como forma de expressão artística e reflexão sobre a vida.

No que se refere à tecnologia e aos formatos de consumo musical, é necessário enfatizar que, mesmo diante de mudanças tecnológicas constantes, os álbuns conceituais mantêm sua relevância e valorização no cenário musical atual. Embora muitos ouvintes optem por playlists e reprodução aleatória, há um público que valoriza a experiência completa proporcionada por um álbum conceitual, seja em formato físico ou digital. Além dos aspectos mencionados acima, a obra de Taylor Swift também apresenta uma conexão com a tecnologia, especialmente com os formatos de *streaming* e vinil. A escolha da cantora em não seguir uma ordem específica de faixas dos álbuns *folklore* e *evermore* mostra uma abertura para novas formas de consumo de música em um mundo cada vez mais dominado por *playlists* e reprodução aleatória. A escolha de Taylor Swift em lançar seus álbuns em formato de vinil também é uma forma de conectar a sua música com o público que aprecia a qualidade sonora desse formato. Isso traz um elemento nostálgico e artístico para os fãs de música, que podem apreciar a obra de Taylor Swift de uma forma mais tangível e material.

Dessa forma, a obra de Taylor Swift demonstra uma conexão com as novas tecnologias e formatos de consumo de música, além de apresentar uma conexão com o passado por meio do formato de vinil. Esses elementos contribuem para a riqueza e diversidade da música pop contemporânea e evidenciam a importância da música como uma forma de arte que se adapta e se conecta com as mudanças tecnológicas e culturais do mundo em que vivemos. Importa destacar que, mesmo em um contexto marcado pela hegemonia das tecnologias digitais, os álbuns conceituais ainda possuem um valor artístico e cultural significativo, constituindo uma importante forma de expressão artística na música pop contemporânea.

Este estudo representa uma contribuição significativa para a compreensão dos álbuns conceituais na música pop contemporânea, com uma análise específica dos álbuns *folklore* e *evermore*, de Taylor Swift, abordando a criação e reconhecimento de personagens e histórias nesses trabalhos. As conclusões apresentadas fornecem uma base sólida para futuras

investigações sobre a utilização de álbuns conceituais na construção da identidade artística de um artista. Pesquisadores interessados em dar continuidade a esse trabalho podem explorar outras obras de Taylor Swift e de outros artistas que adotam uma abordagem conceitual em seus trabalhos, bem como investigar como as tecnologias digitais influenciam a produção e distribuição de álbuns conceituais na atualidade. Esta pesquisa apresenta *insights* valiosos para estudiosos da música e da cultura popular, e oferece uma análise crítica das implicações artísticas e culturais do uso de personagens e narrativas em álbuns conceituais.

## REFERÊNCIAS

ADELE. **This was the only request I had in our ever-changing industry! We create albums with so much care and thought, crafting our tracklists painstakingly. Our art tells a story and our stories should be heard as we intended.** 21 nov. 2021. Tweet. Disponível em: https://twitter.com/Adele/status/1462260324485242881. Acesso em: 11 abr. 2023.

ANDERSON, C. **A cauda longa.** Rio de Janeiro: Editora Campus, 2006.

**APPLE apresenta iPod shuffle.** Apple Newsroom. 11 jan. 2005. Disponível em: https://www.apple.com/br/newsroom/2005/01/11Apple-Introduces-iPod-shuffle/. Acesso em: 21 dez. 2022.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 1977.

BEATLES. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.** Parlophone Records, 1967.

BILLBOARD. Nova York, Estados Unidos: Prometheus Global Media, LLC. Disponível em: https://www.billboard.com/. Acesso em: 30 set. 2022.

BRADLEY, Adam. **The Poetry Of Pop**. Yale University Press, 2017.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano.** São Paulo: Autêntica Editora, 2009.

HARING, Bruce. **Beyond the Charts MP3 and the Digital Music Revolution**. Los Angeles: JM Northern Media, 2000.

COTT, Jonathan. **Dinner with Lenny: The Last Long Interview with Leonard Bernstein.** Oxford University Press, 2013

DAVID, Matthew. **Sharing: Crime against Capitalism**. Cambridge: Polity Press. 2017.

DECKER, Todd. **Fancy Meeting You Here: Pioneers of the Concept Album.** Daedalus, vol. 142, no. 4, 2013.

ELBOROUGH, Travis. **The Vinyl Countdown: The Album from LP to IPod and Back Again.** Soft Skull Press, 2009.

ENCARTESPOP. Disponível em: https://www.encartespop.com.br/. Acesso em: 30 set. 2022.

FINK, Michael. **Inside The Music Industry.** Nova York: Schirmer Books, 1996.

GENESIS. **The Lamb Lies Down on Broadway.** Charisma Records, 1974.

GIGLI, Alexandre. **O que é Synth-pop?.** Youtube. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7Sl-_LqaW0Y. Acesso em: 30 set. 2022.

GOGONI, Ronaldo. O que é streaming?, 2019. Disponível em: https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-streaming/. Acesso em: 30 set. 2022.

GREEN DAY. **American Idiot**. Reprise Records, 2004.

HRACS, Brian. **A creative industry in transition: The rise of digitally driven independent music production.** Growth and Change 43: 442–461. 2012.

IRON MAIDEN. **Seventh Son Of a Seventh Son.** EMI, 1988.

JEPSON, Louisa. **Taylor Swift.** Simon & Schuster UK, 2013. Google books, https://play.google.com/books/reader?id=mD9YVahh1ioC&hl=fi&pg=GBS.PP1.
JOURNEY To Fearless. Direção: Don Mischer e Ryan Polito. Produção de Kristin Craig, Shawna Foster e Heather Mansfield. Estados Unidos: Big Machine e Shout! Factory, 2010.

LETTS, Marianne. **Sounding Out Pop: Analytical Essays in Popular Music**. 2011.

MCINTYRE, HUGH. **Taylor Swift Sold More Singles In The Past Decade Than Any Other Musician.** Forbes. 11 fev. 2020. Disponível em: https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2020/02/11/taylor-swift-sold-more-singles-in-the-past-decade-than-any-other-musician/?utm_source=TWITTER&utm_medium=social&utm_content=3112713172&utm_campaign=sprinklrForbesMainTwitter&sh=635d805f7c5d. Acesso em: 30 set. 2022.

MARSHALL, Lee. The International Recording Industry, Oxford: Routledge. (2013)
MINAYO, Maria Cecília de Souza. et al. **Pesquisa Social**: Teoria, método e criatividade. 21ª edição. Petrópolis: Editora vozes, 2002.

MONTEBELLO, Yasmin. **Álbuns conceituais: narrativas para as novas gerações.** Frenezi, 25 mar. 2022. Disponível em: https://frenezirevista.com/2022/03/26/albuns-conceituais-narrativas-para-as-novas-geracoes/. Acesso em: 30 out. 2022.

MONTEIRO, A.; MERENGUÉ, D.; BRITO, V. **Pesquisa qualitativa e psicodrama.** São Paulo: Ágora, 2006.

MORAES, Barbara. **As raízes da história do Country: do Western ao Outlaw.** Artcetera. 07 set. 2021. Disponível em: https://artcetera.art/musica/historia-do-country/. Acesso em: 30 set. 2022.

NIELSEN MUSIC. **360 Music Report: The year in U.S**. recorded music. 2020.

NIELSEN MUSIC. **2018 US Music Year-End Report.** Nielsen Music, 2018.

**OS fãs são tudo, e nós podemos provar.** Fan Study by Spotify. 28 set. 2022. Disponível em: https://fanstudy.byspotify.com/pt-BR. Acesso em: 21 dez. 2022.

PARCKER, Jill. **Tay - A história de Taylor Swift**. Madras, 2016.

PINK FLOYD. **The Dark Side Of The Moon.** Pink Floyd Records, 1973.

PINK FLOYD. **The Wall.** Pink Floyd Records, 1979.

POWERS, Devon. Lost in the Shuffle: Technology, History, and the Idea of Musical Randomness. 2014. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/15295036.2013.870347?scroll=top&needAccess=true. Acesso em: 30 set. 2022.

ROSE, Phill. **Roger Waters and Pink Floyd: The Concept Albums.** New Jersey: The Fairleigh Dickinson University Press. 2015.

ROTH, Emma. **Spotify's play button stops shuffling, apparently because Adele said so.** 2021. Disponível em: https://www.theverge.com/2021/11/21/22794838/spotify-adele-stop-shuffling-albums. Acesso em: 13 abr. 2023.

SANTOS, Bárbara; SOARES, Thiago. **As Contradições do Feminino no Videoclipe "Express Yourself" de Madonna.** In: Anais eletrônicos XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. João Pessoa: Intercom, 2014.

SCHOENHERR, Steven. **Recording Technology History.** 2005. Disponível em: http://history.sandiego.edu/gen/recording/notes.html. Acesso em: 15 out. 2022.

SOUZA, Bruno. **A música na cultura da convergência: As novas mídias transformando a indústria fonográfica.** Novas Edições Acadêmicas, 2014.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

STERNE, Jonathan. **O MP3 Como Um Artefato Cultural.** Porto Alegre: Editora Meridional. 2010.

SWIFT, Taylor. **1989.** Big Machine Records, 2014.

SWIFT, Taylor. **Evermore.** Republic Records, 2020a.

SWIFT, Taylor. **Fearless.** Big Machine Records, 2018.

SWIFT, Taylor. **Folklore.** Republic Records, 2020b.
SWIFT, Taylor. **Lover.** Republic Records, 2019.

SWIFT, Taylor. **Midnights.** Republic Records, 2022.

SWIFT, Taylor. **Red.** Big Machine Records, 2012.

SWIFT, Taylor. **Reputation.** Big Machine Records, 2017.

SWIFT, Taylor. **Speak Now.** Big Machine Records, 2010.

SWIFT, Taylor. **Taylor Swift**. Big Machine Records, 2006.

SWIFT, Taylor. **Folklore: The Long Pond Studio Sessions.** Taylor Swift Productions, 2020c.
SWIFT, Taylor. **In isolation my imagination has run wild and this album is the result, a collection of songs and stories that flowed like a stream of consciousness. Picking up a pen was my way of escaping into fantasy, history, and memory. I've told these stories to the best of my ability with all the love, wonder, and whimsy they deserve. Now it's up to you to pass them down. folklore is out now.** Pensilvânia, 24 jul. 2020c. Instagram: @taylorswift. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CDAsU8BDzLt/. Acesso em: 30 set. 2022.

THE WHO. **Tommy.** Polydor Records, 1969.

VAGALUME. Disponível em: https://www.vagalume.com.br/. Acesso em: 15 dez. 2022.

VOGEL, Harold. **Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis**. Cambridge University Press. 2004.

WALTENBERG, Lucas. **Novas configurações do álbum de música na cultura digital: O caso do aplicativo "Biophilia".** Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], n. 109, 18 maio. 2016. Disponível em: http://rccs.revues.org/6276 . Acesso em: 15 dez. 2022.

WOLLMAN, Elizabeth. **The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig.** United States: The University of Michigan Press. 2010.

## ANEXO A - Álbum *folklore*

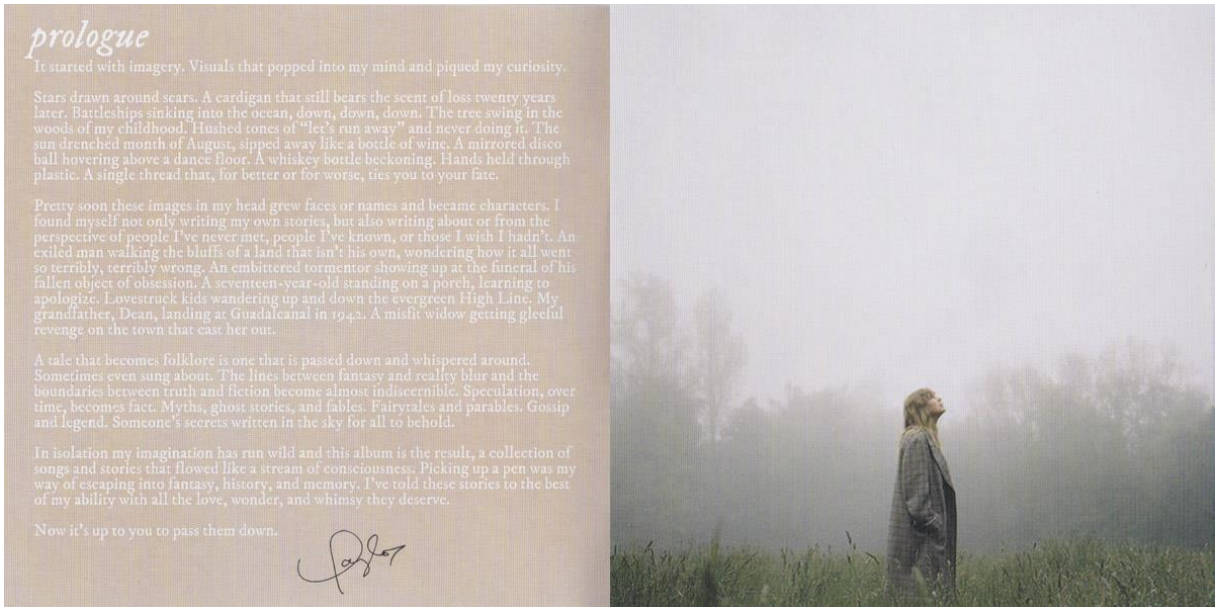
1. the 1
2. cardigan
3. the last great american dynasty
4. exile (feat. Bon Iver)
5. my tears ricochet
6. mirrorball
7. seven
8. august
9. this is me trying
10. illicit affairs
11. invisible string
12. mad woman
13. epiphany
14. betty
15. peace
16. hoax
17. the lakes

## ANEXO B - Álbum *evermore*

1. willow
2. champagne problems
3. gold rush
4. ‘tis the damn season
5. tolerate it
6. no body, no crime (feat. HAIM)
7. happiness
8. dorothea
9. coney island (feat. The National)
10. ivy
11. cowboy like me
12. long story short
13. marjorie
14. closure
15. evermore (feat. Bon Iver)
16. right where you left me
17. it's time to go

## ANEXO C - Encarte *folklore*

Fonte: Encartes Pop (2020)



*prologue*

It started with imagery. Visuals that popped into my mind and piqued my curiosity.

Stars drawn around scars. A cardigan that still bears the scent of loss twenty years later. Battleships sinking into the ocean, down, down, down. The tree swing in the woods of my childhood. Hushed tones of "let's run away" and never doing it. The sun drenched month of August, sipped away like a bottle of wine. A mirrored disco ball hovering above a dance floor. A whiskey bottle beckoning. Hands held through plastic. A single thread that, for better or for worse, ties you to your fate.

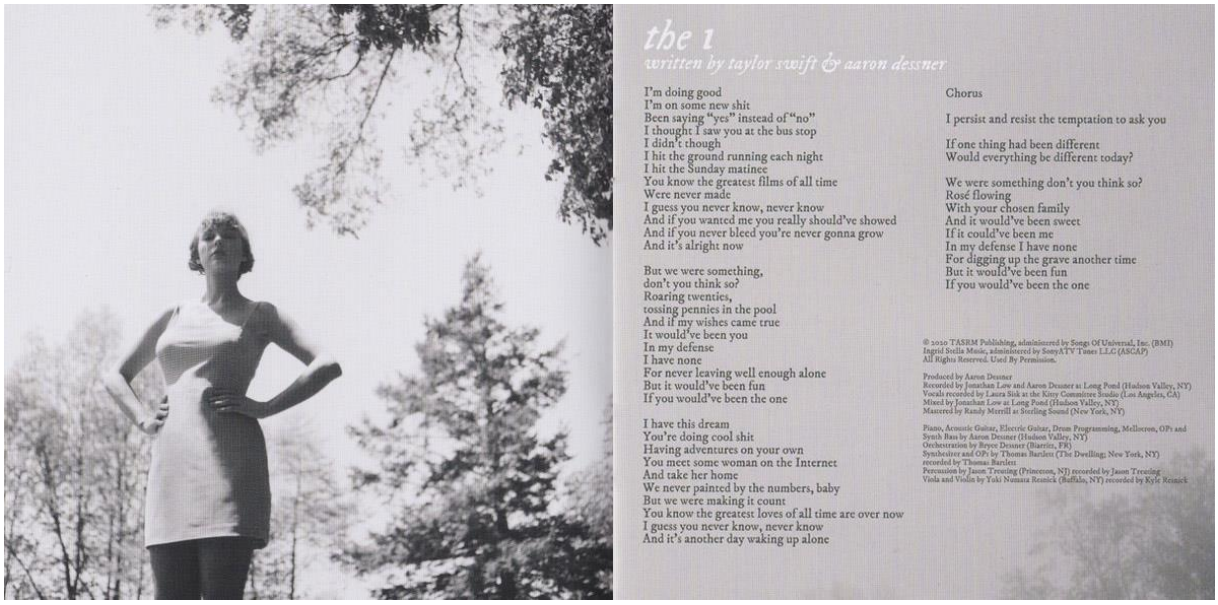
Pretty soon these images in my head grew faces or names and became characters. I found myself not only writing my own stories, but also writing about or from the perspective of people I've never met, people I've known, or those I wish I hadn't. An exiled man walking the bluffs of a land that isn't his own, wondering how it all went so terribly, terribly wrong. An embittered tormentor showing up at the funeral of his fallen object of obsession. A seventeen-year-old standing on a porch, learning to apologize. Lovestruck kids wandering up and down the evergreen High Line. My grandfather, Dean, landing at Guadalcanal in 1942. A misfit widow getting gleeful revenge on the town that cast her out.

A tale that becomes folklore is one that is passed down and whispered around. Sometimes even sung about. The lines between fantasy and reality blur and the boundaries between truth and fiction become almost indiscernible. Speculation, over time, becomes fact. Myths, ghost stories, and fables. Fairytales and parables. Gossip and legend. Someone's secrets written in the sky for all to behold.

In isolation my imagination has run wild and this album is the result, a collection of songs and stories that flowed like a stream of consciousness. Picking up a pen was my way of escaping into fantasy, history, and memory. I've told these stories to the best of my ability with all the love, wonder, and whimsy they deserve.

Now it's up to you to pass them down.

Fonte: Encartes Pop (2020)



## the 1

*written by taylor swift & aaron dessner*

I'm doing good
I'm on some new shit
Been saying "yes" instead of "no"
I thought I saw you at the bus stop
I didn't though
I hit the ground running each night
I hit the Sunday matinee
You know the greatest films of all time
Were never made
I guess you never know, never know
And if you wanted me you really should've showed
And if you never bleed you're never gonna grow
And it's alright now

But we were something,
don't you think so?
Roaring twenties,
tossing pennies in the pool
And if my wishes came true
It would've been you
In my defense
I have none
For never leaving well enough alone
But it would've been fun
If you would've been the one

I have this dream
You're doing cool shit
Having adventures on your own
You meet some woman on the Internet
And take her home
We never painted by the numbers, baby
But we were making it count
You know the greatest loves of all time are over now
I guess you never know, never know
And it's another day waking up alone

Chorus

I persist and resist the temptation to ask you

If one thing had been different
Would everything be different today?

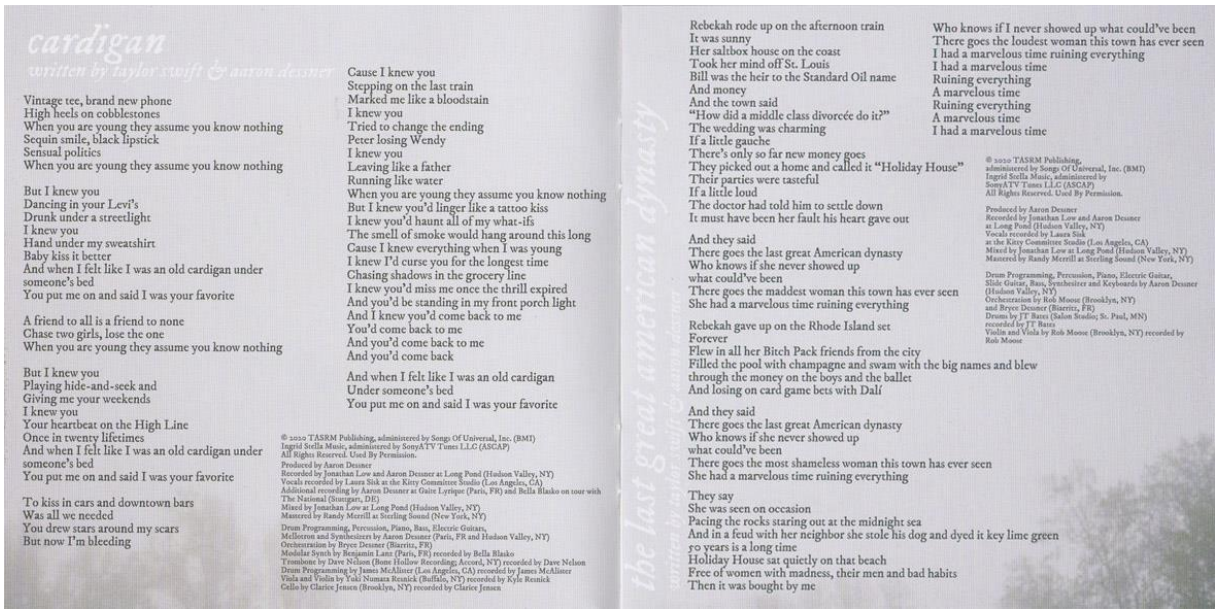
We were something don't you think so?
Rosé flowing
With your chosen family
And it would've been sweet
If it could've been me
In my defense I have none
For digging up the grave another time
But it would've been fun
If you would've been the one

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI)
Ingrid Stella Music, administered by SonyATV Tunes LLC (ASCAP)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Laura Sisk at the Kitty Committee Studio (Los Angeles, CA)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Piano, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Drum Programming, Mellotron, OPs and Synth Bass by Aaron Dessner (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Synthesizer and OPs by Thomas Bartlett (The Dwelling; New York, NY) recorded by Thomas Bartlett
Percussion by Jason Treuting (Princeton, NJ) recorded by Jason Treuting
Viola and Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick

Fonte: Encartes Pop (2020)



## cardigan

*written by taylor swift & aaron dessner*

Vintage tee, brand new phone
High heels on cobblestones
When you are young they assume you know nothing
Sequin smile, black lipstick
Sensual politics
When you are young they assume you know nothing

But I knew you
Dancing in your Levi's
Drunk under a streetlight
I knew you
Hand under my sweatshirt
Baby kiss it better
And when I felt like I was an old cardigan under someone's bed
You put me on and said I was your favorite

A friend to all is a friend to none
Chase two girls, lose the one
When you are young they assume you know nothing

But I knew you
Playing hide-and-seek and
Giving me your weekends
I knew you
Your heartbeat on the High Line
Once in twenty lifetimes
And when I felt like I was an old cardigan under someone's bed
You put me on and said I was your favorite

To kiss in cars and downtown bars
Was all we needed
You drew stars around my scars
But now I'm bleeding

Cause I knew you
Stepping on the last train
Marked me like a bloodstain
I knew you
Tried to change the ending
Peter losing Wendy
I knew you
Leaving like a father
Running like water
When you are young they assume you know nothing
But I knew you'd linger like a tattoo kiss
I knew you'd haunt all of my what-ifs
The smell of smoke would hang around this long
Cause I knew everything when I was young
I knew I'd curse you for the longest time
Chasing shadows in the grocery line
I knew you'd miss me once the thrill expired
And you'd be standing in my front porch light
And I knew you'd come back to me
You'd come back to me
And you'd come back to me
And you'd come back

And when I felt like I was an old cardigan
Under someone's bed
You put me on and said I was your favorite

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI)
Ingrid Stella Music, administered by SonyATV Tunes LLC (ASCAP)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Laura Sisk at the Kitty Committee Studio (Los Angeles, CA)
Additional recording by Aaron Dessner at Guitar Lyrique (Paris, FR) and Bella Blasko on tour with The National (Stuttgart, DE)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Drum Programming, Percussion, Piano, Bass, Electric Guitars, Mellotron and Synthesizers by Aaron Dessner (Paris, FR and Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Modular Synth by Benjamin Lanz (Paris, FR) recorded by Bella Blasko
Trombone by Dave Nelson (Bone Hollow Recording; Accord, NY) recorded by Dave Nelson
Drum Programming by James McAlister (Los Angeles, CA) recorded by James McAlister
Viola and Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Cello by Clarice Jensen (Brooklyn, NY) recorded by Clarice Jensen

## the last great american dynasty

Rebekah rode up on the afternoon train
It was sunny
Her saltbox house on the coast
Took her mind off St. Louis
Bill was the heir to the Standard Oil name
And money
And the town said
"How did a middle class divorcée do it?"
The wedding was charming
If a little gauche
There's only so far new money goes
They picked out a home and called it "Holiday House"
Their parties were tasteful
If a little loud
The doctor had told him to settle down
It must have been her fault his heart gave out

And they said
There goes the last great American dynasty
Who knows if she never showed up
what could've been
There goes the maddest woman this town has ever seen
She had a marvelous time ruining everything

Rebekah gave up on the Rhode Island set
Forever
Flew in all her Bitch Pack friends from the city
Filled the pool with champagne and swam with the big names and blew through the money on the boys and the ballet
And losing on card game bets with Dalí

And they said
There goes the last great American dynasty
Who knows if she never showed up
what could've been
There goes the most shameless woman this town has ever seen
She had a marvelous time ruining everything

They say
She was seen on occasion
Pacing the rocks staring out at the midnight sea
And in a feud with her neighbor she stole his dog and dyed it key lime green
50 years is a long time
Holiday House sat quietly on that beach
Free of women with madness, their men and bad habits
Then it was bought by me

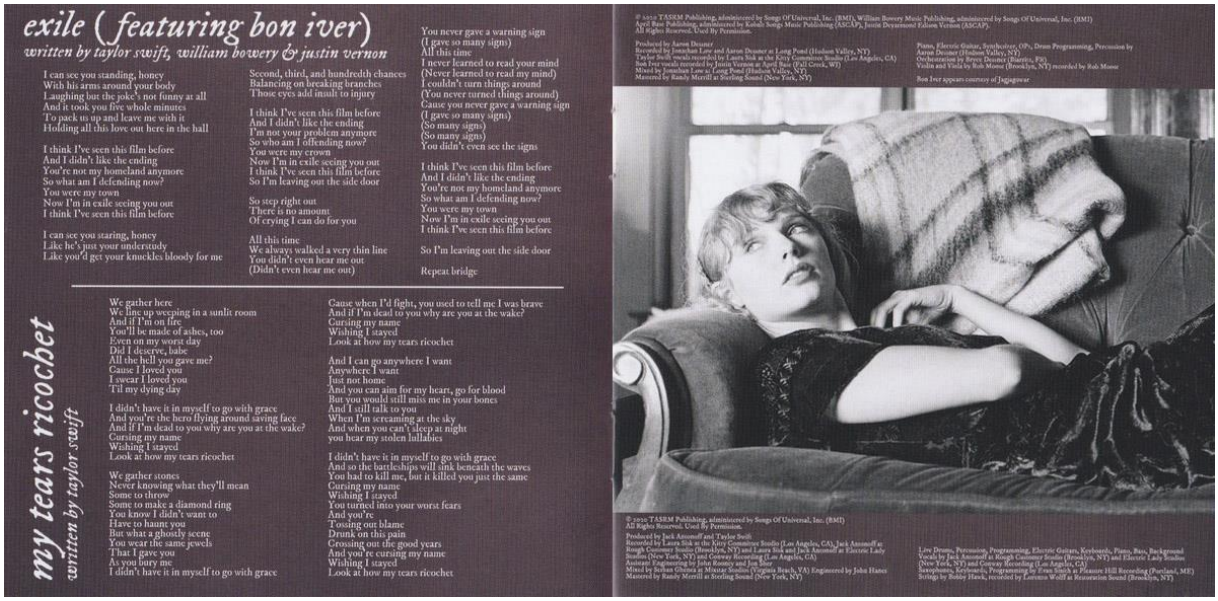
Who knows if I never showed up what could've been
There goes the loudest woman this town has ever seen
I had a marvelous time ruining everything
I had a marvelous time
Ruining everything
A marvelous time
Ruining everything
A marvelous time
I had a marvelous time

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI)
Ingrid Stella Music, administered by SonyATV Tunes LLC (ASCAP)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Laura Sisk at the Kitty Committee Studio (Los Angeles, CA)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Drum Programming, Percussion, Piano, Electric Guitar, Slide Guitar, Bass, Synthesizer and Keyboards by Aaron Dessner (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Rob Moose (Brooklyn, NY) and Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Drums by JT Bates (Salon Studio; St. Paul, MN) recorded by JT Bates
Violin and Viola by Rob Moose (Brooklyn, NY) recorded by Rob Moose

Fonte: Encartes Pop (2020)



## exile (featuring bon iver)
*written by taylor swift, william bowery & justin vernon*

I can see you standing, honey
With his arms around your body
Laughing but the joke's not funny at all
And it took you five whole minutes
To pack us up and leave me with it
Holding all this love out here in the hall

I think I've seen this film before
And I didn't like the ending
You're not my homeland anymore
So what am I defending now?
You were my town
Now I'm in exile seeing you out
I think I've seen this film before

I can see you staring, honey
Like he's just your understudy
Like you'd get your knuckles bloody for me

Second, third, and hundredth chances
Balancing on breaking branches
Those eyes add insult to injury

I think I've seen this film before
And I didn't like the ending
I'm not your problem anymore
So who am I offending now?
You were my crown
Now I'm in exile seeing you out
I think I've seen this film before
So I'm leaving out the side door

So step right out
There is no amount
Of crying I can do for you

All this time
We always walked a very thin line
You didn't even hear me out
(Didn't even hear me out)

You never gave a warning sign
(I gave so many signs)
All this time
I never learned to read your mind
(Never learned to read my mind)
I couldn't turn things around
(You never turned things around)
Cause you never gave a warning sign
(I gave so many signs)
(So many signs)
(So many signs)
You didn't even see the signs

I think I've seen this film before
And I didn't like the ending
You're not my homeland anymore
So what am I defending now?
You were my town
Now I'm in exile seeing you out
I think I've seen this film before

So I'm leaving out the side door

Repeat bridge

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI), Willam Bowery Music Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI)
April Base Publishing, administered by Kobalt Songs Music Publishing (ASCAP), Justin Druyanmoir Folsom Vernon (ASCAP).
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Taylor Swift vocals recorded by Laura Sisk at the Kitty Committee Studios (Los Angeles, CA)
Bon Iver vocals recorded at April Base (Fall Creek, WI)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Piano, Electric Guitar, Synthesizer, OPz, Drum Programming, Percussion by Aaron Dessner (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Violin and Viola by Rob Moose (Brooklyn, NY) recorded by Rob Moose

Bon Iver appears courtesy of Jagjaguwar

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Jack Antonoff and Taylor Swift
Recorded by Laura Sisk at the Kitty Committee Studio (Los Angeles, CA), Jack Antonoff at Rough Customer Studio (Brooklyn, NY) and Laura Sisk and Jack Antonoff at Electric Lady Studios (New York, NY) and Conway Recording (Los Angeles, CA)
Assistant Engineering by John Rooney and Jon Sher
Mixed by Serban Ghenea at Mixstar Studios (Virginia Beach, VA) Engineered by John Hanes
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Live Drums, Percussion, Programming, Electric Guitars, Keyboards, Piano, Bass, Background Vocals by Jack Antonoff at Rough Customer Studio (Brooklyn, NY) and Electric Lady Studios (New York, NY) and Conway Recording (Los Angeles, CA)
Saxophones, Keyboards, Programming by Evan Smith at Pleasure Hill Recording (Portland, ME)
Strings by Bobby Hawk, recorded by Lorraine Wolff at Resonation Sound (Brooklyn, NY)

## my tears ricochet
*written by taylor swift*

We gather here
We line up weeping in a sunlit room
And if I'm on fire
You'll be made of ashes, too
Even on my worst day
Did I deserve, babe
All the hell you gave me?
Cause I loved you
I swear I loved you
'Til my dying day

I didn't have it in myself to go with grace
And you're the hero flying around saving face
And if I'm dead to you why are you at the wake?
Cursing my name
Wishing I stayed
Look at how my tears ricochet

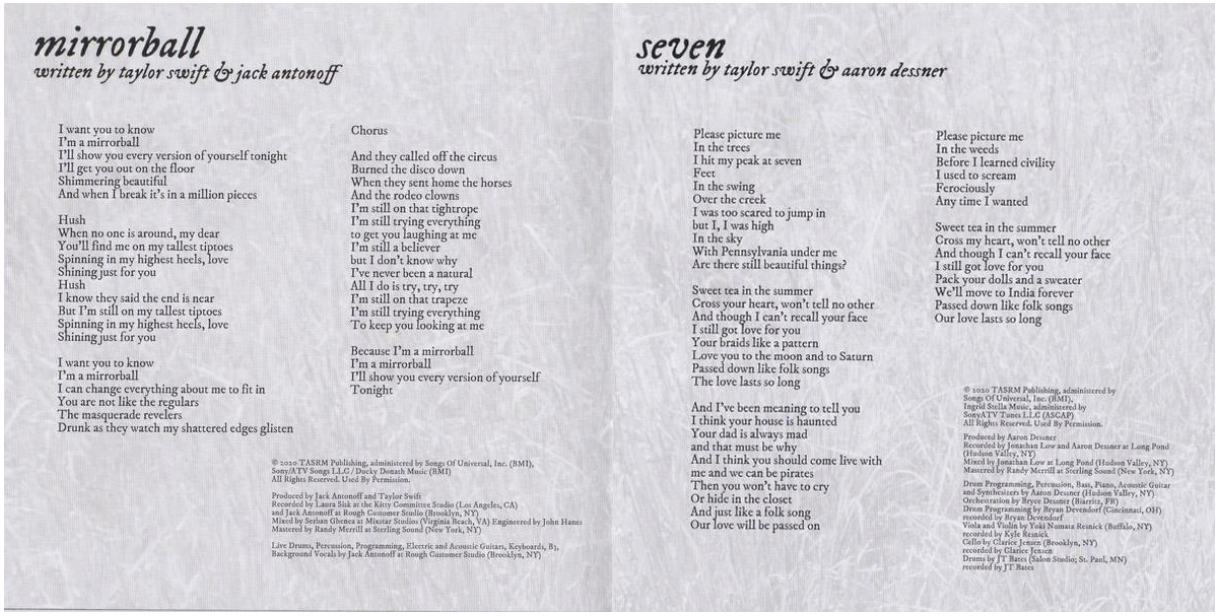
We gather stones
Never knowing what they'll mean
Some to throw
Some to make a diamond ring
You know I didn't want to
Have to haunt you
But what a ghostly scene
You wear the same jewels
That I gave you
As you bury me
I didn't have it in myself to go with grace

Cause when I'd fight, you used to tell me I was brave
And if I'm dead to you why are you at the wake?
Cursing my name
Wishing I stayed
Look at how my tears ricochet

And I can go anywhere I want
Anywhere I want
Just not home
And you can aim for my heart, go for blood
But you would still miss me in your bones
And I still talk to you
When I'm screaming at the sky
And when you can't sleep at night
you hear my stolen lullabies

I didn't have it in myself to go with grace
And so the battleships will sink beneath the waves
You had to kill me, but it killed you just the same
Cursing my name
Wishing I stayed
You turned into your worst fears
And you're
Tossing out blame
Drunk on this pain
Crossing out the good years
And you're cursing my name
Wishing I stayed
Look at how my tears ricochet

Fonte: Encartes Pop (2020)



## mirrorball
*written by taylor swift & jack antonoff*

I want you to know
I'm a mirrorball
I'll show you every version of yourself tonight
I'll get you out on the floor
Shimmering beautiful
And when I break it's in a million pieces

Hush
When no one is around, my dear
You'll find me on my tallest tiptoes
Spinning in my highest heels, love
Shining just for you
Hush
I know they said the end is near
But I'm still on my tallest tiptoes
Spinning in my highest heels, love
Shining just for you

I want you to know
I'm a mirrorball
I can change everything about me to fit in
You are not like the regulars
The masquerade revelers
Drunk as they watch my shattered edges glisten

Chorus

And they called off the circus
Burned the disco down
When they sent home the horses
And the rodeo clowns
I'm still on that tightrope
I'm still trying everything
to get you laughing at me
I'm still a believer
but I don't know why
I've never been a natural
All I do is try, try, try
I'm still on that trapeze
I'm still trying everything
To keep you looking at me

Because I'm a mirrorball
I'm a mirrorball
I'll show you every version of yourself
Tonight

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI),
Sony/ATV Songs LLC / Docky Donach Music (BMI)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Jack Antonoff and Taylor Swift
Recorded by Laura Sisk at the Kitty Committee Studio (Los Angeles, CA)
and Jack Antonoff at Rough Customer Studio (Brooklyn, NY)
Mixed by Serban Ghenea at Mixstar Studios (Virginia Beach, VA) Engineered by John Hanes
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Live Drums, Percussion, Programming, Electric and Acoustic Guitars, Keyboards, Bs, Background Vocals by Jack Antonoff at Rough Customer Studio (Brooklyn, NY)

## seven
*written by taylor swift & aaron dessner*

Please picture me
In the trees
I hit my peak at seven
Feet
In the swing
Over the creek
I was too scared to jump in
but I, I was high
In the sky
With Pennsylvania under me
Are there still beautiful things?

Sweet tea in the summer
Cross your heart, won't tell no other
And though I can't recall your face
I still got love for you
Your braids like a pattern
Love you to the moon and to Saturn
Passed down like folk songs
The love lasts so long

And I've been meaning to tell you
I think your house is haunted
Your dad is always mad
and that must be why
And I think you should come live with
me and we can be pirates
Then you won't have to cry
Or hide in the closet
And just like a folk song
Our love will be passed on

Please picture me
In the weeds
Before I learned civility
I used to scream
Ferociously
Any time I wanted

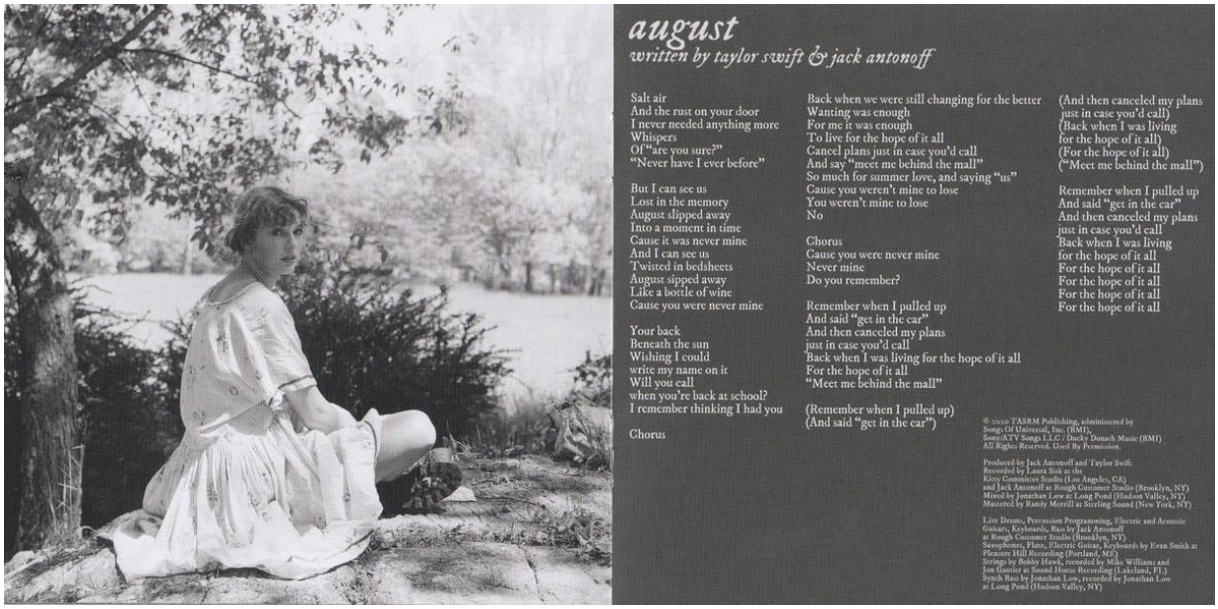
Sweet tea in the summer
Cross my heart, won't tell no other
And though I can't recall your face
I still got love for you
Pack your dolls and a sweater
We'll move to India forever
Passed down like folk songs
Our love lasts so long

© 2020 TASRM Publishing, administered by
Songs Of Universal, Inc. (BMI),
Ingrid Stella Music, administered by
SonyATV Tunes LLC (ASCAP)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Drum Programming, Percussion, Bass, Piano, Acoustic Guitar and Synthesizers by Aaron Dessner (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Drum Programming by Bryan Devendorf (Cincinnati, OH)
recorded by Bryan Devendorf
Viola and Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY)
recorded by Kyle Resnick
Cello by Clarice Jensen (Brooklyn, NY)
recorded by Clarice Jensen
Drums by JT Bates (Salon Studio; St. Paul, MN)
recorded by JT Bates

Fonte: Encartes Pop (2020)



## august
*written by taylor swift & jack antonoff*

Salt air
And the rust on your door
I never needed anything more
Whispers
Of "are you sure?"
"Never have I ever before"

But I can see us
Lost in the memory
August slipped away
Into a moment in time
Cause it was never mine
And I can see us
Twisted in bedsheets
August sipped away
Like a bottle of wine
Cause you were never mine

Your back
Beneath the sun
Wishing I could
write my name on it
Will you call
when you're back at school?
I remember thinking I had you

Chorus

Back when we were still changing for the better
Wanting was enough
For me it was enough
To live for the hope of it all
Cancel plans just in case you'd call
And say "meet me behind the mall"
So much for summer love, and saying "us"
Cause you weren't mine to lose
You weren't mine to lose
No

Chorus
Cause you were never mine
Never mine
Do you remember?

Remember when I pulled up
And said "get in the car"
And then canceled my plans
just in case you'd call
Back when I was living for the hope of it all
For the hope of it all
"Meet me behind the mall"

(Remember when I pulled up)
(And said "get in the car")

(And then canceled my plans
just in case you'd call)
(Back when I was living
for the hope of it all)
(For the hope of it all)
("Meet me behind the mall")

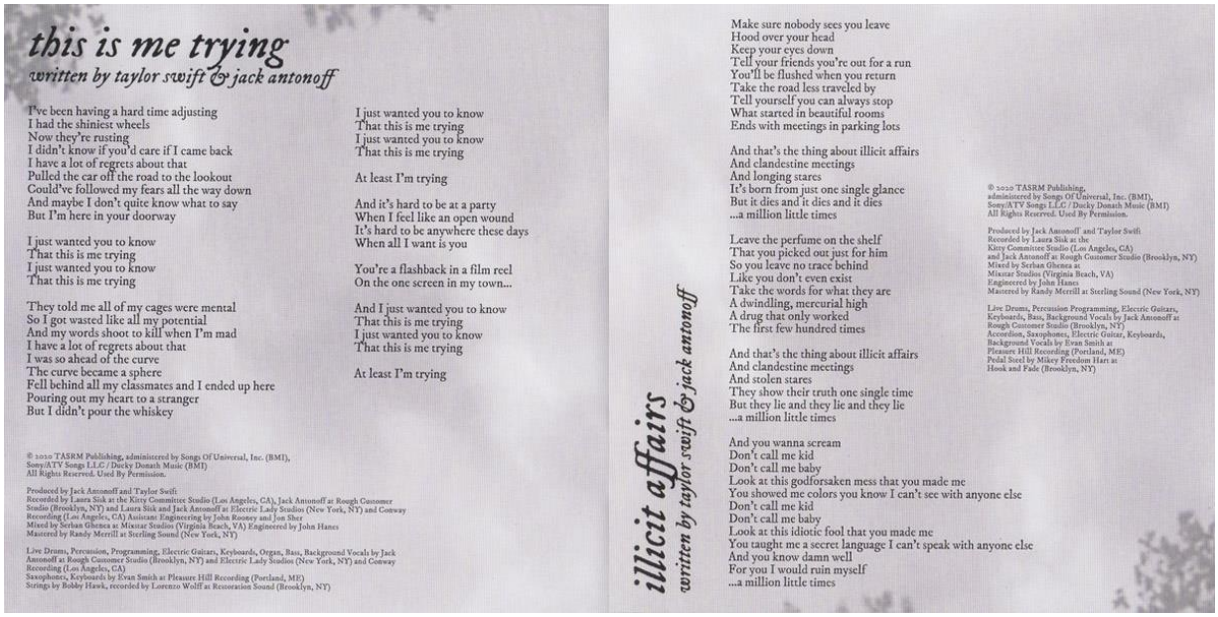
Remember when I pulled up
And said "get in the car"
And then canceled my plans
just in case you'd call
Back when I was living
for the hope of it all
For the hope of it all
For the hope of it all
For the hope of it all
For the hope of it all

© 2020 TASRM Publishing, administered by
Songs Of Universal, Inc. (BMI),
Sony/ATV Songs LLC / Ducky Donuts Music (BMI)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Jack Antonoff and Taylor Swift
Recorded by Laura Sisk at the
Kitty Committee Studio (Los Angeles, CA)
and Jack Antonoff at Rough Customer Studio (Brooklyn, NY)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Live Drums, Percussion Programming, Electric and Acoustic
Guitars, Keyboards, Bass by Jack Antonoff
at Rough Customer Studio (Brooklyn, NY)
Saxophones, Flute, Electric Guitar, Keyboards by Evan Smith at
Pleasure Hill Recording (Portland, ME)
Strings by Bobby Hawk, recorded by Mike Williams and
Jon Gautier at Sound House Recording (Lakeland, FL)
Synth Bass by Jonathan Low, recorded by Jonathan Low
at Long Pond (Hudson Valley, NY)

Fonte: Encartes Pop (2020)



## this is me trying
*written by taylor swift & jack antonoff*

I've been having a hard time adjusting
I had the shiniest wheels
Now they're rusting
I didn't know if you'd care if I came back
I have a lot of regrets about that
Pulled the car off the road to the lookout
Could've followed my fears all the way down
And maybe I don't quite know what to say
But I'm here in your doorway

I just wanted you to know
That this is me trying
I just wanted you to know
That this is me trying

They told me all of my cages were mental
So I got wasted like all my potential
And my words shoot to kill when I'm mad
I have a lot of regrets about that
I was so ahead of the curve
The curve became a sphere
Fell behind all my classmates and I ended up here
Pouring out my heart to a stranger
But I didn't pour the whiskey

I just wanted you to know
That this is me trying
I just wanted you to know
That this is me trying

At least I'm trying

And it's hard to be at a party
When I feel like an open wound
It's hard to be anywhere these days
When all I want is you

You're a flashback in a film reel
On the one screen in my town...

And I just wanted you to know
That this is me trying
I just wanted you to know
That this is me trying

At least I'm trying

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI),
Sony/ATV Songs LLC / Ducky Donuts Music (BMI)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Jack Antonoff and Taylor Swift
Recorded by Laura Sisk at the Kitty Committee Studio (Los Angeles, CA), Jack Antonoff at Rough Customer
Studio (Brooklyn, NY) and Laura Sisk and Jack Antonoff at Electric Lady Studios (New York, NY) and Conway
Recording (Los Angeles, CA) Assistant Engineering by John Rooney and Jon Sher
Mixed by Serban Ghenea at Mixstar Studios (Virginia Beach, VA) Engineered by John Hanes
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Live Drums, Percussion, Programming, Electric Guitars, Keyboards, Organ, Bass, Background Vocals by Jack
Antonoff at Rough Customer Studio (Brooklyn, NY) and Electric Lady Studios (New York, NY) and Conway
Recording (Los Angeles, CA)
Saxophones, Keyboards by Evan Smith at Pleasure Hill Recording (Portland, ME)
Strings by Bobby Hawk, recorded by Lorenzo Wolff at Resonation Sound (Brooklyn, NY)

## illicit affairs
*written by taylor swift & jack antonoff*

Make sure nobody sees you leave
Hood over your head
Keep your eyes down
Tell your friends you're out for a run
You'll be flushed when you return
Take the road less traveled by
Tell yourself you can always stop
What started in beautiful rooms
Ends with meetings in parking lots

And that's the thing about illicit affairs
And clandestine meetings
And longing stares
It's born from just one single glance
But it dies and it dies and it dies
...a million little times

Leave the perfume on the shelf
That you picked out just for him
So you leave no trace behind
Like you don't even exist
Take the words for what they are
A dwindling, mercurial high
A drug that only worked
The first few hundred times

And that's the thing about illicit affairs
And clandestine meetings
And stolen stares
They show their truth one single time
But they lie and they lie and they lie
...a million little times

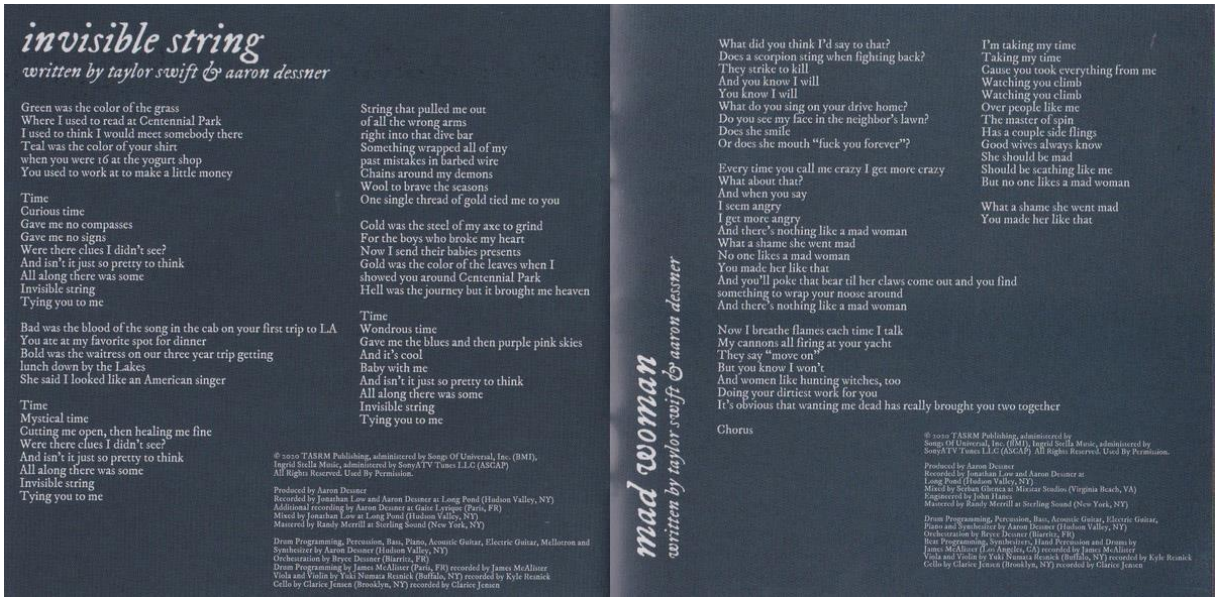
And you wanna scream
Don't call me kid
Don't call me baby
Look at this godforsaken mess that you made me
You showed me colors you know I can't see with anyone else
Don't call me kid
Don't call me baby
Look at this idiotic fool that you made me
You taught me a secret language I can't speak with anyone else
And you know damn well
For you I would ruin myself
...a million little times

© 2020 TASRM Publishing,
administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI),
Sony/ATV Songs LLC / Ducky Donuts Music (BMI)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Jack Antonoff and Taylor Swift
Recorded by Laura Sisk at the
Kitty Committee Studio (Los Angeles, CA)
and Jack Antonoff at Rough Customer Studio (Brooklyn, NY)
Mixed by Serban Ghenea at
Mixstar Studios (Virginia Beach, VA)
Engineered by John Hanes
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Live Drums, Percussion Programming, Electric Guitars,
Keyboards, Bass, Background Vocals by Jack Antonoff at
Rough Customer Studio (Brooklyn, NY)
Accordion, Saxophones, Electric Guitar, Keyboards,
Background Vocals by Evan Smith at
Pleasure Hill Recording (Portland, ME)
Pedal Steel by Mikey Freedom Hart at
Hook and Fade (Brooklyn, NY)

Fonte: Encartes Pop (2020)



## invisible string

*written by taylor swift & aaron dessner*

Green was the color of the grass
Where I used to read at Centennial Park
I used to think I would meet somebody there
Teal was the color of your shirt
when you were 16 at the yogurt shop
You used to work at to make a little money

Time
Curious time
Gave me no compasses
Gave me no signs
Were there clues I didn't see?
And isn't it just so pretty to think
All along there was some
Invisible string
Tying you to me

Bad was the blood of the song in the cab on your first trip to LA
You ate at my favorite spot for dinner
Bold was the waitress on our three year trip getting
lunch down by the Lakes
She said I looked like an American singer

Time
Mystical time
Cutting me open, then healing me fine
Were there clues I didn't see?
And isn't it just so pretty to think
All along there was some
Invisible string
Tying you to me

String that pulled me out
of all the wrong arms
right into that dive bar
Something wrapped all of my
past mistakes in barbed wire
Chains around my demons
Wool to brave the seasons
One single thread of gold tied me to you

Gold was the steel of my axe to grind
For the boys who broke my heart
Now I send their babies presents
Gold was the color of the leaves when I
showed you around Centennial Park
Hell was the journey but it brought me heaven

Time
Wondrous time
Gave me the blues and then purple pink skies
And it's cool
Baby with me
And isn't it just so pretty to think
All along there was some
Invisible string
Tying you to me

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by SonyATV Tunes LLC (ASCAP) All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Additional recording by Aaron Dessner at Galaz Lyrique (Paris, FR)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Drum Programming, Percussion, Bass, Piano, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Mellotron and Synthesizer by Aaron Dessner (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Drum Programming by James McAlister (Paris, FR) recorded by James McAlister
Viola and Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Cello by Clarice Jensen (Brooklyn, NY) recorded by Clarice Jensen

## mad woman

*written by taylor swift & aaron dessner*

What did you think I'd say to that?
Does a scorpion sting when fighting back?
They strike to kill
And you know I will
You know I will
What do you sing on your drive home?
Do you see my face in the neighbor's lawn?
Does she smile
Or does she mouth "fuck you forever"?

Every time you call me crazy I get more crazy
What about that?
And when you say
I seem angry
I get more angry
And there's nothing like a mad woman
What a shame she went mad
No one likes a mad woman
You made her like that
And you'll poke that bear til her claws come out and you find
something to wrap your noose around
And there's nothing like a mad woman

Now I breathe flames each time I talk
My cannons all firing at your yacht
They say "move on"
But you know I won't
And women like hunting witches, too
Doing your dirtiest work for you
It's obvious that wanting me dead has really brought you two together

Chorus

I'm taking my time
Taking my time
Cause you took everything from me
Watching you climb
Watching you climb
Over people like me
The master of spin
Has a couple side flings
Good wives always know
She should be mad
Should be scathing like me
But no one likes a mad woman

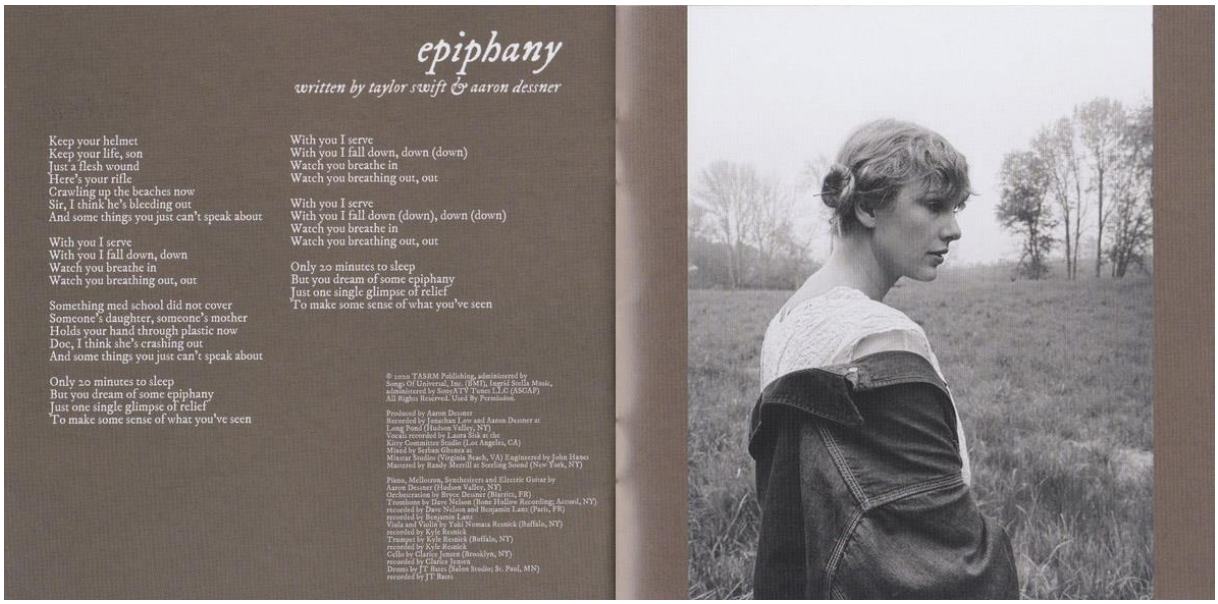
What a shame she went mad
You made her like that

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by SonyATV Tunes LLC (ASCAP) All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mixed by Serban Ghenea at Mixstar Studios (Virginia Beach, VA)
Engineered by John Hanes
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Drum Programming, Percussion, Bass, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Piano and Synthesizer by Aaron Dessner (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Beat Programming, Synthesizer, Hand Percussion and Drums by James McAlister (Los Angeles, CA) recorded by James McAlister
Viola and Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Cello by Clarice Jensen (Brooklyn, NY) recorded by Clarice Jensen

Fonte: Encartes Pop (2020)



## epiphany

*written by taylor swift & aaron dessner*

Keep your helmet
Keep your life, son
Just a flesh wound
Here's your rifle
Crawling up the beaches now
Sir, I think he's bleeding out
And some things you just can't speak about

With you I serve
With you I fall down, down
Watch you breathe in
Watch you breathing out, out

Something med school did not cover
Someone's daughter, someone's mother
Holds your hand through plastic now
Doc, I think she's crashing out
And some things you just can't speak about

Only 20 minutes to sleep
But you dream of some epiphany
Just one single glimpse of relief
To make some sense of what you've seen

With you I serve
With you I fall down, down (down)
Watch you breathe in
Watch you breathing out, out

With you I serve
With you I fall down (down), down (down)
Watch you breathe in
Watch you breathing out, out

Only 20 minutes to sleep
But you dream of some epiphany
Just one single glimpse of relief
To make some sense of what you've seen

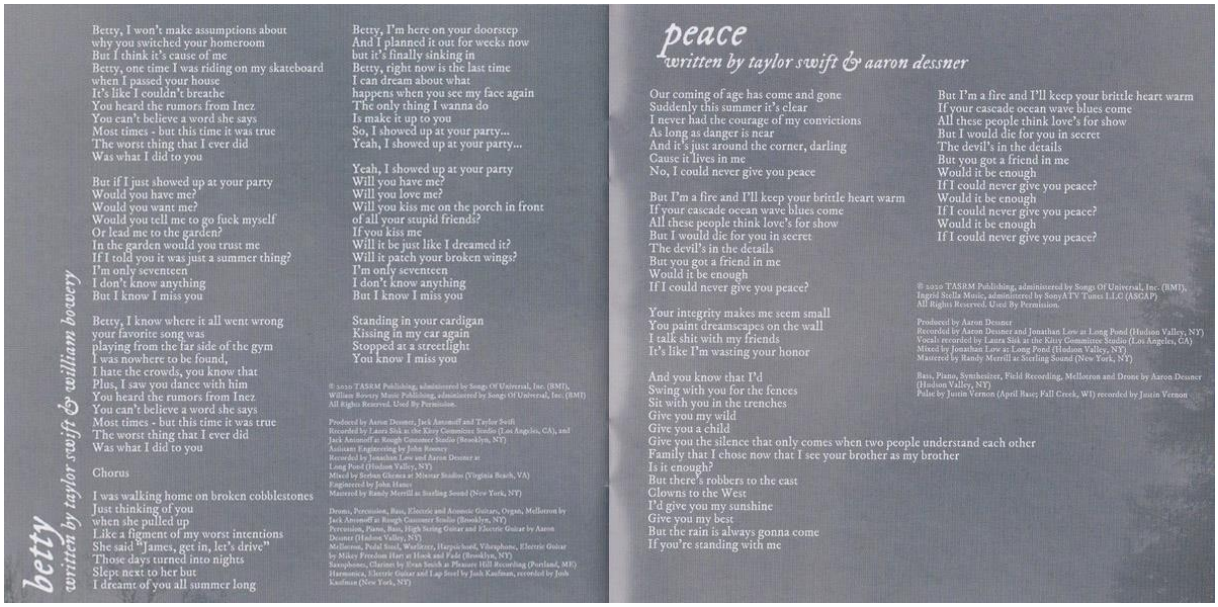
© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by SonyATV Tunes LLC (ASCAP) All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Laura Sisk at the Kitty Committee Studio (Los Angeles, CA)
Mixed by Serban Ghenea at Mixstar Studios (Virginia Beach, VA) Engineered by John Hanes
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Piano, Mellotron, Synthesizers and Electric Guitar by Aaron Dessner (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Trombone by Dave Nelson (Bone Hollow Recording; Accord, NY) recorded by Dave Nelson and Benjamin Lanz (Paris, FR) recorded by Benjamin Lanz
Viola and Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Trumpet by Kyle Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Cello by Clarice Jensen (Brooklyn, NY) recorded by Clarice Jensen
Drums by JT Bates (Salem Studio; St. Paul, MN) recorded by JT Bates



Fonte: Encartes Pop (2020)



## betty
*written by taylor swift & william bowery*

Betty, I won't make assumptions about
why you switched your homeroom
But I think it's cause of me
Betty, one time I was riding on my skateboard
when I passed your house
It's like I couldn't breathe
You heard the rumors from Inez
You can't believe a word she says
Most times - but this time it was true
The worst thing that I ever did
Was what I did to you

But if I just showed up at your party
Would you have me?
Would you want me?
Would you tell me to go fuck myself
Or lead me to the garden?
In the garden would you trust me
If I told you it was just a summer thing?
I'm only seventeen
I don't know anything
But I know I miss you

Betty, I know where it all went wrong
your favorite song was
playing from the far side of the gym
I was nowhere to be found,
I hate the crowds, you know that
Plus, I saw you dance with him
You heard the rumors from Inez
You can't believe a word she says
Most times - but this time it was true
The worst thing that I ever did
Was what I did to you

Chorus

I was walking home on broken cobblestones
Just thinking of you
when she pulled up
Like a figment of my worst intentions
She said "James, get in, let's drive"
Those days turned into nights
Slept next to her but
I dreamt of you all summer long

Betty, I'm here on your doorstep
And I planned it out for weeks now
but it's finally sinking in
Betty, right now is the last time
I can dream about what
happens when you see my face again
The only thing I wanna do
Is make it up to you
So, I showed up at your party...
Yeah, I showed up at your party...

Yeah, I showed up at your party
Will you have me?
Will you love me?
Will you kiss me on the porch in front
of all your stupid friends?
If you kiss me
Will it be just like I dreamed it?
Will it patch your broken wings?
I'm only seventeen
I don't know anything
But I know I miss you

Standing in your cardigan
Kissing in my car again
Stopped at a streetlight
You know I miss you

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI), William Bowery Music Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI) All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner, Jack Antonoff and Taylor Swift
Recorded by Laura Sisk at the Kitty Committee Studio (Los Angeles, CA), and Jack Antonoff at Rough Customer Studio (Brooklyn, NY)
Assistant Engineering by John Rowery
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mixed by Serban Ghenea at Mirror Studios (Virginia Beach, VA)
Engineered by John Hanes
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Drums, Percussion, Bass, Electric and Acoustic Guitars, Organ, Mellotron by Jack Antonoff at Rough Customer Studio (Brooklyn, NY)
Percussion, Piano, Bass, High String Guitar and Electric Guitar by Aaron Dessner (Hudson Valley, NY)
Mellotron, Pedal Steel, Wurlitzer, Harpsichord, Vibraphone, Electric Guitar by Mikey Freedom Hart at Hook and Fade (Brooklyn, NY)
Saxophones, Clarinet by Evan Smith at Pleasure Hill Recording (Portland, ME)
Harmonica, Electric Guitar and Lap Steel by Josh Kaufman, recorded by Josh Kaufman (New York, NY)

## peace
*written by taylor swift & aaron dessner*

Our coming of age has come and gone
Suddenly this summer it's clear
I never had the courage of my convictions
As long as danger is near
And it's just around the corner, darling
Cause it lives in me
No, I could never give you peace

But I'm a fire and I'll keep your brittle heart warm
If your cascade ocean wave blues come
All these people think love's for show
But I would die for you in secret
The devil's in the details
But you got a friend in me
Would it be enough
If I could never give you peace?

Your integrity makes me seem small
You paint dreamscapes on the wall
I talk shit with my friends
It's like I'm wasting your honor

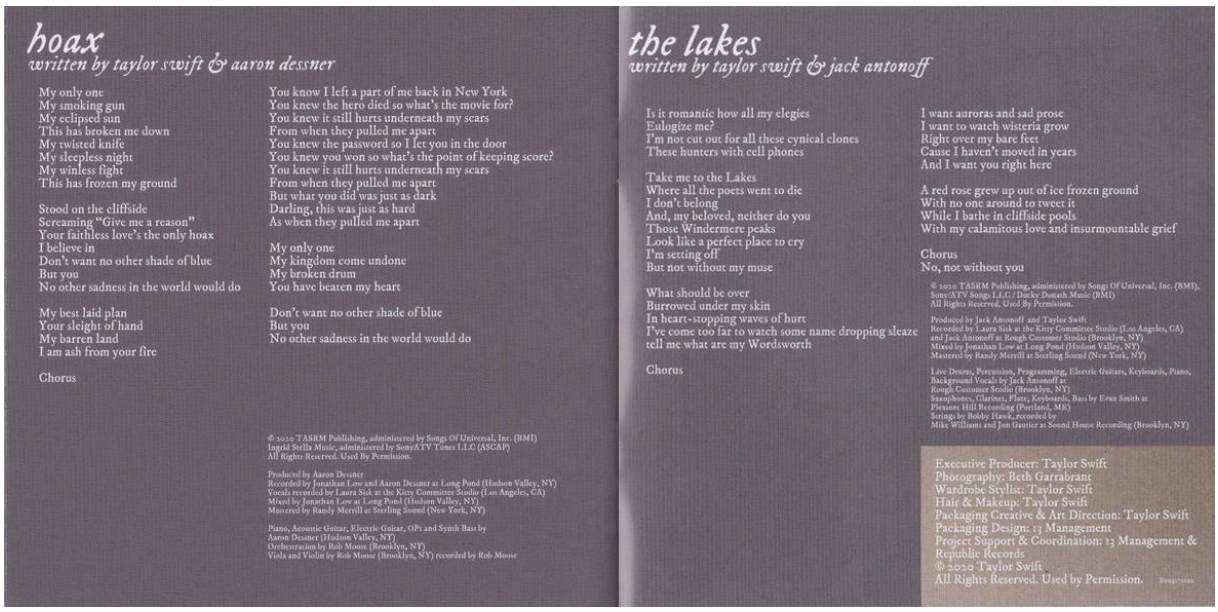
And you know that I'd
Swing with you for the fences
Sit with you in the trenches
Give you my wild
Give you a child
Give you the silence that only comes when two people understand each other
Family that I chose now that I see your brother as my brother
Is it enough?
But there's robbers to the east
Clowns to the West
I'd give you my sunshine
Give you my bear
But the rain is always gonna come
If you're standing with me

But I'm a fire and I'll keep your brittle heart warm
If your cascade ocean wave blues come
All these people think love's for show
But I would die for you in secret
The devil's in the details
But you got a friend in me
Would it be enough
If I could never give you peace?
Would it be enough
If I could never give you peace?
Would it be enough
If I could never give you peace?

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by SonyATV Tunes LLC (ASCAP) All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Aaron Dessner and Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Laura Sisk at the Kitty Committee Studio (Los Angeles, CA)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Bass, Piano, Synthesizer, Field Recording, Mellotron and Drone by Aaron Dessner (Hudson Valley, NY)
Pulse by Justin Vernon (April Base; Fall Creek, WI) recorded by Justin Vernon



## hoax
*written by taylor swift & aaron dessner*

My only one
My smoking gun
My eclipsed sun
This has broken me down
My twisted knife
My sleepless night
My winless fight
This has frozen my ground

Stood on the cliffside
Screaming "Give me a reason"
Your faithless love's the only hoax
I believe in
Don't want no other shade of blue
But you
No other sadness in the world would do

My best laid plan
Your sleight of hand
My barren land
I am ash from your fire

Chorus

You know I left a part of me back in New York
You knew the hero died so what's the movie for?
You knew it still hurts underneath my scars
From when they pulled me apart
You knew the password so I let you in the door
You knew you won so what's the point of keeping score?
You knew it still hurts underneath my scars
From when they pulled me apart
But what you did was just as dark
Darling, this was just as hard
As when they pulled me apart

My only one
My kingdom come undone
My broken drum
You have beaten my heart

Don't want no other shade of blue
But you
No other sadness in the world would do

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI) Ingrid Stella Music, administered by SonyATV Tunes LLC (ASCAP) All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Laura Sisk at the Kitty Committee Studio (Los Angeles, CA)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

Piano, Acoustic Guitar, Electric Guitar, OP1 and Synth Bass by Aaron Dessner (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Rob Moose (Brooklyn, NY)
Viola and Violin by Rob Moose (Brooklyn, NY) recorded by Rob Moose

## the lakes
*written by taylor swift & jack antonoff*

Is it romantic how all my elegies
Eulogize me?
I'm not cut out for all these cynical clones
These hunters with cell phones

Take me to the Lakes
Where all the poets went to die
I don't belong
And, my beloved, neither do you
Those Windermere peaks
Look like a perfect place to cry
I'm setting off
But not without my muse

What should be over
Burrowed under my skin
In heart-stopping waves of hurt
I've come too far to watch some name dropping sleaze
tell me what are my Wordsworth

Chorus

I want auroras and sad prose
I want to watch wisteria grow
Right over my bare feet
Cause I haven't moved in years
And I want you right here

A red rose grew up out of ice frozen ground
With no one around to tweet it
While I bathe in cliffside pools
With my calamitous love and insurmountable grief

Chorus
No, not without you

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs Of Universal, Inc. (BMI), SonyATV Songs LLC / Ducky Donath Music (BMI) All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Jack Antonoff and Taylor Swift
Recorded by Laura Sisk at the Kitty Committee Studio (Los Angeles, CA) and Jack Antonoff at Rough Customer Studio (Brooklyn, NY)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mastered by Randy Merrill at Sterling Sound (New York, NY)

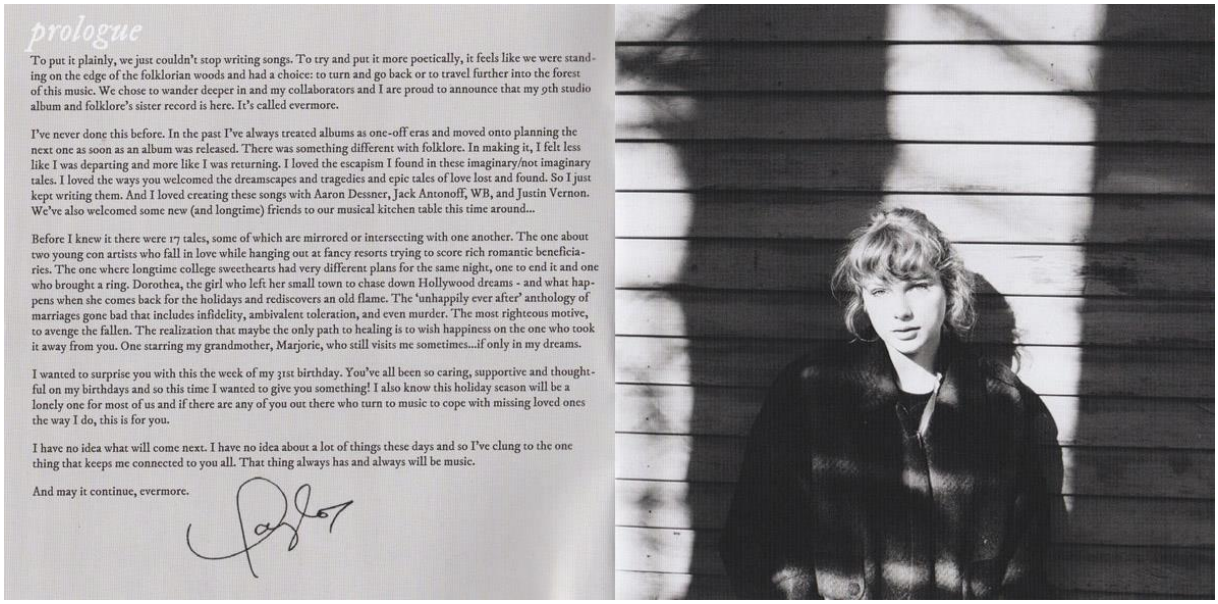
Live Drums, Percussion, Programming, Electric Guitars, Keyboards, Piano, Background Vocals by Jack Antonoff at Rough Customer Studio (Brooklyn, NY)
Saxophones, Clarinet, Flute, Keyboards, Bass by Evan Smith at Pleasure Hill Recording (Portland, ME)
Strings by Bobby Hawk, recorded by Mike Williams and Jon Gautier at Sound House Recording (Brooklyn, NY)

Executive Producer: Taylor Swift
Photography: Beth Garrabrant
Wardrobe Stylist: Taylor Swift
Hair & Makeup: Taylor Swift
Packaging Creative & Art Direction: Taylor Swift
Packaging Design: 13 Management
Project Support & Coordination: 13 Management & Republic Records
© 2020 Taylor Swift
All Rights Reserved. Used by Permission.

Fonte: Encartes Pop (2020)

## ANEXO D - Encarte *evermore*

Fonte: Encartes Pop (2020)



*prologue*

To put it plainly, we just couldn't stop writing songs. To try and put it more poetically, it feels like we were standing on the edge of the folklorian woods and had a choice: to turn and go back or to travel further into the forest of this music. We chose to wander deeper in and my collaborators and I are proud to announce that my 9th studio album and folklore's sister record is here. It's called evermore.

I've never done this before. In the past I've always treated albums as one-off eras and moved onto planning the next one as soon as an album was released. There was something different with folklore. In making it, I felt less like I was departing and more like I was returning. I loved the escapism I found in these imaginary/not imaginary tales. I loved the ways you welcomed the dreamscapes and tragedies and epic tales of love lost and found. So I just kept writing them. And I loved creating these songs with Aaron Dessner, Jack Antonoff, WB, and Justin Vernon. We've also welcomed some new (and longtime) friends to our musical kitchen table this time around...

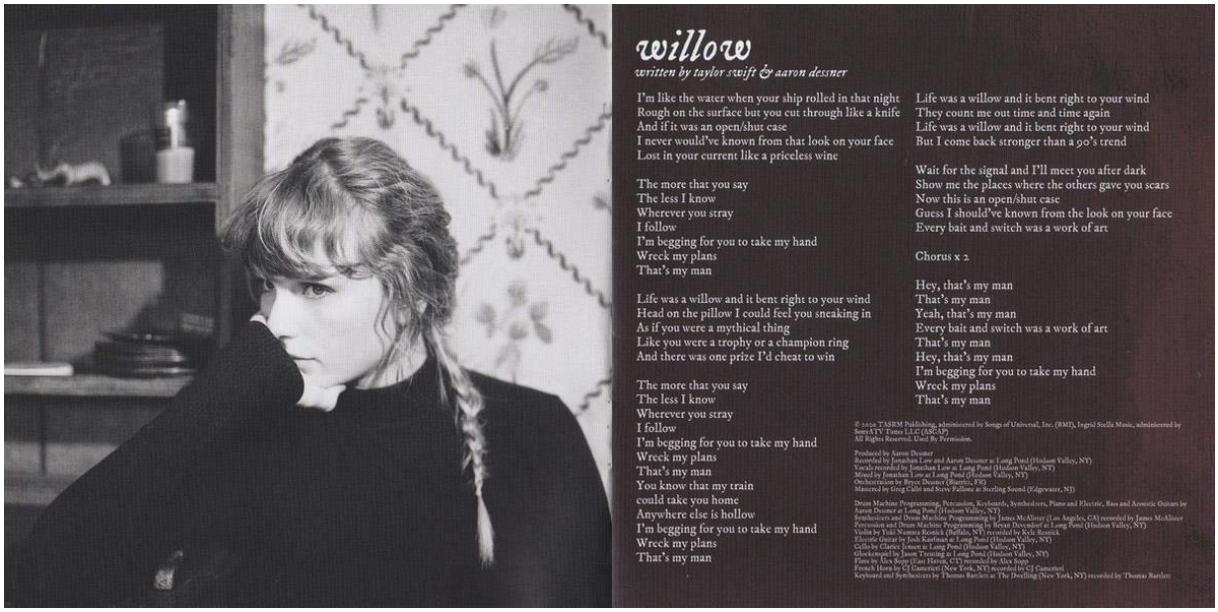
Before I knew it there were 17 tales, some of which are mirrored or intersecting with one another. The one about two young con artists who fall in love while hanging out at fancy resorts trying to score rich romantic beneficiaries. The one where longtime college sweethearts had very different plans for the same night, one to end it and one who brought a ring. Dorothea, the girl who left her small town to chase down Hollywood dreams - and what happens when she comes back for the holidays and rediscovers an old flame. The 'unhappily ever after' anthology of marriages gone bad that includes infidelity, ambivalent toleration, and even murder. The most righteous motive, to avenge the fallen. The realization that maybe the only path to healing is to wish happiness on the one who took it away from you. One starring my grandmother, Marjorie, who still visits me sometimes...if only in my dreams.

I wanted to surprise you with this the week of my 31st birthday. You've all been so caring, supportive and thoughtful on my birthdays and so this time I wanted to give you something! I also know this holiday season will be a lonely one for most of us and if there are any of you out there who turn to music to cope with missing loved ones the way I do, this is for you.

I have no idea what will come next. I have no idea about a lot of things these days and so I've clung to the one thing that keeps me connected to you all. That thing always has and always will be music.

And may it continue, evermore.

Fonte: Encartes Pop (2020)



## willow

*written by taylor swift & aaron dessner*

I'm like the water when your ship rolled in that night
Rough on the surface but you cut through like a knife
And if it was an open/shut case
I never would've known from that look on your face
Lost in your current like a priceless wine

The more that you say
The less I know
Wherever you stray
I follow
I'm begging for you to take my hand
Wreck my plans
That's my man

Life was a willow and it bent right to your wind
Head on the pillow I could feel you sneaking in
As if you were a mythical thing
Like you were a trophy or a champion ring
And there was one prize I'd cheat to win

The more that you say
The less I know
Wherever you stray
I follow
I'm begging for you to take my hand
Wreck my plans
That's my man
You know that my train
could take you home
Anywhere else is hollow
I'm begging for you to take my hand
Wreck my plans
That's my man

Life was a willow and it bent right to your wind
They count me out time and time again
Life was a willow and it bent right to your wind
But I come back stronger than a 90's trend

Wait for the signal and I'll meet you after dark
Show me the places where the others gave you scars
Now this is an open/shut case
Guess I should've known from the look on your face
Every bait and switch was a work of art

Chorus x 2

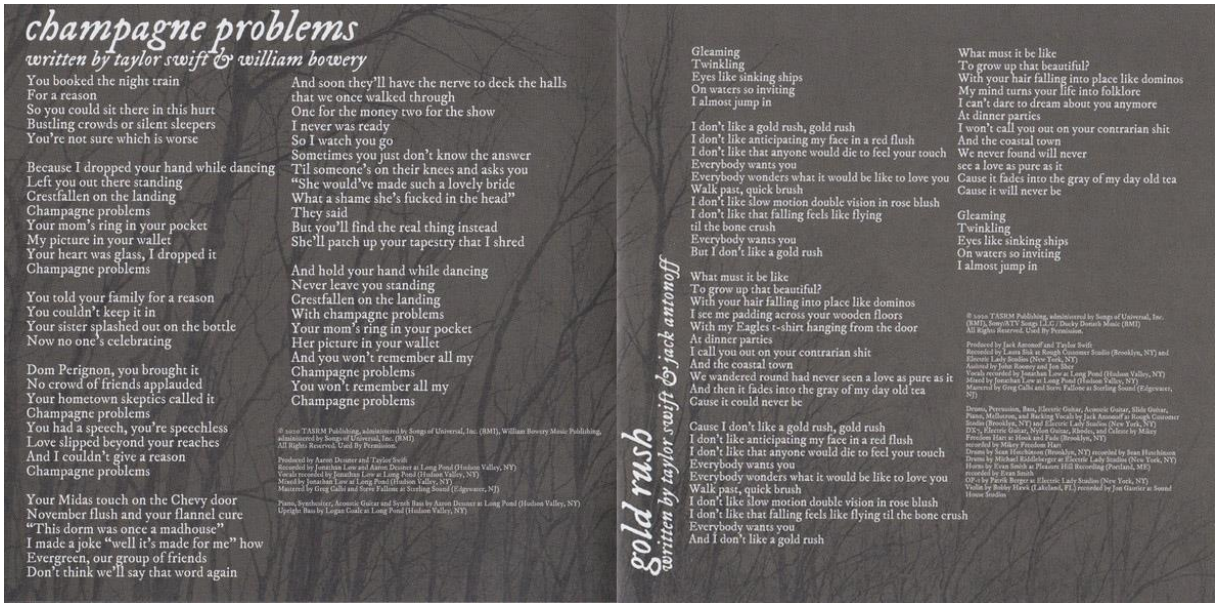
Hey, that's my man
That's my man
Yeah, that's my man
Every bait and switch was a work of art
That's my man
Hey, that's my man
I'm begging for you to take my hand
Wreck my plans
That's my man

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by Sony/ATV Tunes LLC (ASCAP)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Drum Machine Programming, Percussion, Keyboards, Synthesizers, Piano and Electric, Bass and Acoustic Guitars by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Synthesizers and Drum Machine Programming by James McAlister (Los Angeles, CA) recorded by James McAlister
Percussion and Drum Machine Programming by Bryan Devendorf at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Electric Guitar by Josh Kaufman at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Cello by Clarice Jensen at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Glockenspiel by Jason Treuting at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Flute by Alex Sopp (East Haven, CT) recorded by Alex Sopp
French Horn by CJ Camerieri (New York, NY) recorded by CJ Camerieri
Keyboard and Synthesizers by Thomas Bartlett at The Dwelling (New York, NY) recorded by Thomas Bartlett

Fonte: Encartes Pop (2020)



## champagne problems

*written by taylor swift & william bowery*

You booked the night train
For a reason
So you could sit there in this hurt
Bustling crowds or silent sleepers
You're not sure which is worse

Because I dropped your hand while dancing
Left you out there standing
Crestfallen on the landing
Champagne problems
Your mom's ring in your pocket
My picture in your wallet
Your heart was glass, I dropped it
Champagne problems

You told your family for a reason
You couldn't keep it in
Your sister splashed out on the bottle
Now no one's celebrating

Dom Perignon, you brought it
No crowd of friends applauded
Your hometown skeptics called it
Champagne problems
You had a speech, you're speechless
Love slipped beyond your reaches
And I couldn't give a reason
Champagne problems

Your Midas touch on the Chevy door
November flush and your flannel cure
"This dorm was once a madhouse"
I made a joke "well it's made for me" how
Evergreen, our group of friends
Don't think we'll say that word again

And soon they'll have the nerve to deck the halls
that we once walked through
One for the money two for the show
I never was ready
So I watch you go
Sometimes you just don't know the answer
Til someone's on their knees and asks you
"She would've made such a lovely bride
What a shame she's fucked in the head"
They said
But you'll find the real thing instead
She'll patch up your tapestry that I shred

And hold your hand while dancing
Never leave you standing
Crestfallen on the landing
With champagne problems
Your mom's ring in your pocket
Her picture in your wallet
And you won't remember all my
Champagne problems
You won't remember all my
Champagne problems

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), William Bowery Music Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner and Taylor Swift
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Piano, Synthesizer, Acoustic Guitar and Synth Bass by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Upright Bass by Logan Coale at Long Pond (Hudson Valley, NY)

## gold rush

*written by taylor swift & jack antonoff*

Gleaming
Twinkling
Eyes like sinking ships
On waters so inviting
I almost jump in

I don't like a gold rush, gold rush
I don't like anticipating my face in a red flush
I don't like that anyone would die to feel your touch
Everybody wants you
Everybody wonders what it would be like to love you
Walk past, quick brush
I don't like slow motion double vision in rose blush
I don't like that falling feels like flying
til the bone crush
Everybody wants you
But I don't like a gold rush

What must it be like
To grow up that beautiful?
With your hair falling into place like dominos
I see me padding across your wooden floors
With my Eagles t-shirt hanging from the door
At dinner parties
I call you out on your contrarian shit
And the coastal town
We wandered round had never seen a love as pure as it
And then it fades into the gray of my day old tea
Cause it could never be

Cause I don't like a gold rush, gold rush
I don't like anticipating my face in a red flush
I don't like that anyone would die to feel your touch
Everybody wants you
Everybody wonders what it would be like to love you
Walk past, quick brush
I don't like slow motion double vision in rose blush
I don't like that falling feels like flying til the bone crush
Everybody wants you
And I don't like a gold rush

What must it be like
To grow up that beautiful?
With your hair falling into place like dominos
My mind turns your life into folklore
I can't dare to dream about you anymore
At dinner parties
I won't call you out on your contrarian shit
And the coastal town
We never found will never
see a love as pure as it
Cause it fades into the gray of my day old tea
Cause it will never be

Gleaming
Twinkling
Eyes like sinking ships
On waters so inviting
I almost jump in

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), Sony/ATV Songs LLC / Ducky Donuts Music (BMI)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Jack Antonoff and Taylor Swift
Recorded by Laura Sisk at Rough Customer Studio (Brooklyn, NY) and Electric Lady Studios (New York, NY)
Assisted by John Rooney and Jon Sher
Vocals recorded by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Drums, Percussion, Bass, Electric Guitar, Acoustic Guitar, Slide Guitar, Piano, Mellotron, and Backing Vocals by Jack Antonoff at Rough Customer Studio (Brooklyn, NY) and Electric Lady Studios (New York, NY)
[illegible] Electric Guitar, Nylon Guitar, Ukulele, and Celeste by Mikey Freedom Hart at Hook and Eade (Brooklyn, NY)
recorded by Mikey Freedom Hart
Drums by Sean Hutchinson (Brooklyn, NY) recorded by Sean Hutchinson
Drums by Michael Riddleberger at Electric Lady Studios (New York, NY)
Horns by Evan Smith at Pioneer Hill Recording (Portland, ME)
recorded by Sean Smith
Organ by Patrik Berger at Electric Lady Studios (New York, NY)
Violin by Bobby Hawk (Lakeland, FL) recorded by Jon Gautier at Sound House Studios

Fonte: Encartes Pop (2020)

## 'tis the damn season
*written by taylor swift & aaron dessner*

If I wanted to know
Who you were hanging with
While I was gone
I would've asked you
It's the kind of cold
Fogs up windshield glass
But I felt it when I passed you
There's an ache in you
Put there by the ache in me
But if it's all the same to you
It's the same to me

So we could call it even
You could call me "babe" for the weekend
'Tis the damn season
Write this down
I'm staying at my parents' house
And the road not taken looks real good now
And it always leads to you and my hometown

I parked my car right between
The Methodist
And the school that used to be ours
The holidays linger like bad perfume
You can run but only so far
I escaped it too
Remember how you watched me leave
But if it's okay with you
It's okay with me

We could call it even
You could call me "babe" for the weekend
'Tis the damn season
Write this down
I'm staying at my parents' house
And the road not taken looks real good now
Time flies
Messy as the mud on your truck tires
Now I'm missing your smile
Hear me out
We could just ride around
And the road not taken
Looks real good now
And it always leads to you
And my hometown

Sleep in half the day
Just for old times' sake
I won't ask you to wait
If you don't ask me to stay
So I'll go back to LA
and the so-called friends
who'll write books about me if I ever make it
And wonder about the only soul who can
tell which smiles I'm faking
And the heart I know I'm breaking
Is my own
To leave the warmest bed I've ever known

We could call it even
Even though I'm leaving
And I'll be yours for the weekend
'Tis the damn season...

Chorus
Is always leads to you
And my hometown

## tolerate it
*written by taylor swift & aaron dessner*

I sit and watch you reading with your head low
I wake and watch you breathing with your eyes closed
I sit and watch you
I notice everything you do or don't do
You're so much older and wiser and I

I wait by the door like I'm just a kid
Use my best colors for your portrait
Lay the table with the fancy shit
And watch you tolerate it
If it's all in my head tell me now
Tell me I've got it wrong somehow
I know my love should be celebrated
But you tolerate it

I greet you with a battle hero's welcome
I take your indiscretions all in good fun
I sit and listen
I polish plates until they gleam and glisten
You're so much older and wiser and I

Chorus

While you were out building other worlds, where was I?
Where's that man who'd throw
blankets over my barbed wire?
I made you my temple, my mural, my sky
Now I'm begging for footnotes in the story of your life
Drawing hearts in the byline
Always taking up too much space or time
You assume I'm fine
But what would you do if I

Break free and leave us in ruins
Took this dagger in me and removed it
Gain the weight of you then lose it

Believe me, I could do it
If it's all in my head tell me now
Tell me I've got it wrong somehow
I know my love should be celebrated
But you tolerate it
I sit and watch you

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by SonyATV Tunes LLC (ASCAP)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Drum Machine Programming, Piano, Synthesizers and Electric, Acoustic and Bass Guitars by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Cello by Clarice Jensen at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Keyboards and Synthesizers by Thomas Bartlett at The Dwelling (New York, NY)
recorded by Thomas Bartlett
Hammered Dj Organ by Nick Lloyd at Firehouse 12 (New Haven, CT) recorded by Nick Lloyd
Harmonium and Lap Steel by Josh Kaufman at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Trombone by Benjamin Lanz (Paris, FR) recorded by Benjamin Lanz

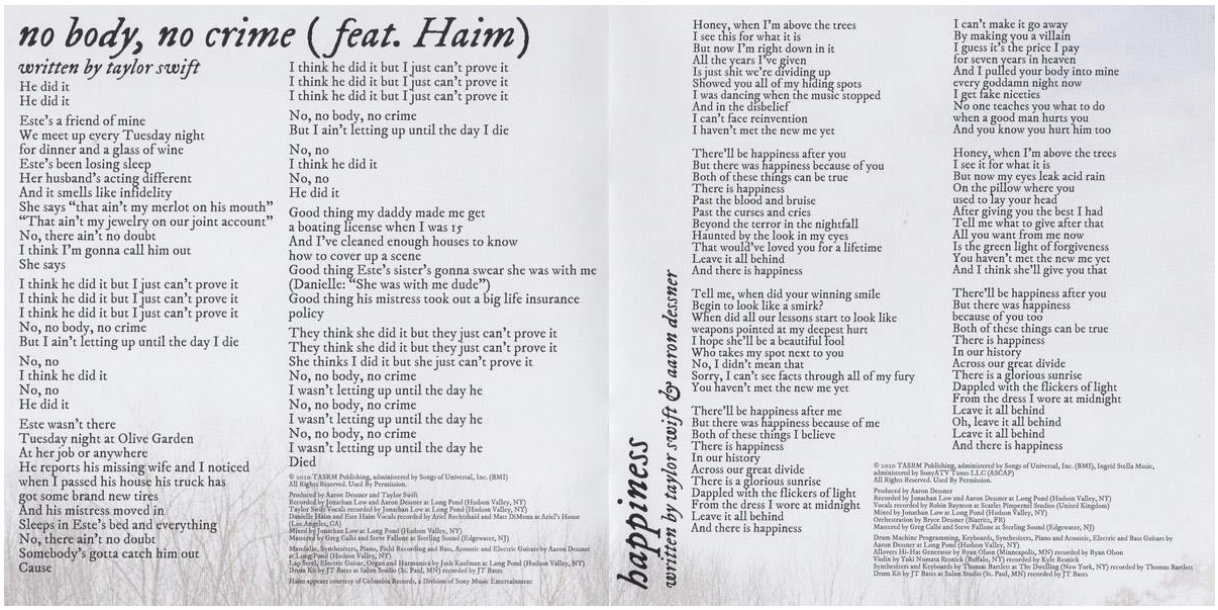
Horn Arrangement by Benjamin Lanz (Paris, FR)

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by SonyATV Tunes LLC (ASCAP)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Piano, Drum Machine Programming, Bass Guitar and Keyboards by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Percussion, Drum Machine Programming, Keyboards and Synthesizer by James McAlister
Drum Machine Programming by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Drum Machine Programming by Bryce Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Cello by Clarice Jensen at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Percussion by Jason Treuting at Long Pond (Hudson Valley, NY)

Fonte: Encartes Pop (2020)



## no body, no crime ( feat. Haim)
*written by taylor swift*

He did it
He did it

Este's a friend of mine
We meet up every Tuesday night
for dinner and a glass of wine
Este's been losing sleep
Her husband's acting different
And it smells like infidelity
She says "that ain't my merlot on his mouth"
"That ain't my jewelry on our joint account"
No, there ain't no doubt
I think I'm gonna call him out
She says

I think he did it but I just can't prove it
I think he did it but I just can't prove it
I think he did it but I just can't prove it
No, no body, no crime
But I ain't letting up until the day I die

No, no
I think he did it
No, no
He did it

Este wasn't there
Tuesday night at Olive Garden
At her job or anywhere
He reports his missing wife and I noticed
when I passed his house his truck has
got some brand new tires
And his mistress moved in
Sleeps in Este's bed and everything
No, there ain't no doubt
Somebody's gotta catch him out
Cause

I think he did it but I just can't prove it
I think he did it but I just can't prove it
I think he did it but I just can't prove it

No, no body, no crime
But I ain't letting up until the day I die

No, no
I think he did it
No, no
He did it

Good thing my daddy made me get
a boating license when I was 15
And I've cleaned enough houses to know
how to cover up a scene
Good thing Este's sister's gonna swear she was with me
(Danielle: "She was with me dude")
Good thing his mistress took out a big life insurance policy

They think she did it but they just can't prove it
They think she did it but they just can't prove it
She thinks I did it but she just can't prove it
No, no body, no crime
I wasn't letting up until the day he
No, no body, no crime
I wasn't letting up until the day he
No, no body, no crime
I wasn't letting up until the day he
Died

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner and Taylor Swift
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Taylor Swift Vocals recorded by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Danielle Haim and Este Haim Vocals recorded by Ariel Rechtshaid and Marc DiMona at Ariel's House (Los Angeles, CA)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Mandolin, Synthesizers, Piano, Field Recording and Bass, Acoustic and Electric Guitars by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Lap Steel, Electric Guitar, Organ and Harmonica by Josh Kaufman at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Drum Kit by JT Bates at Salon Studio (St. Paul, MN) recorded by JT Bates

Haim appears courtesy of Columbia Records, a Division of Sony Music Entertainment

## happiness
*written by taylor swift & aaron dessner*

Honey, when I'm above the trees
I see this for what it is
But now I'm right down in it
All the years I've given
Is just shit we're dividing up
Showed you all of my hiding spots
I was dancing when the music stopped
And in the disbelief
I can't face reinvention
I haven't met the new me yet

There'll be happiness after you
But there was happiness because of you
Both of these things can be true
There is happiness
Past the blood and bruise
Past the curses and cries
Beyond the terror in the nightfall
Haunted by the look in my eyes
That would've loved you for a lifetime
Leave it all behind
And there is happiness

Tell me, when did your winning smile
Begin to look like a smirk?
When did all our lessons start to look like
weapons pointed at my deepest hurt
I hope she'll be a beautiful fool
Who takes my spot next to you
No, I didn't mean that
Sorry, I can't see facts through all of my fury
You haven't met the new me yet

There'll be happiness after me
But there was happiness because of me
Both of these things I believe
There is happiness
In our history
Across our great divide
There is a glorious sunrise
Dappled with the flickers of light
From the dress I wore at midnight
Leave it all behind
And there is happiness

I can't make it go away
By making you a villain
I guess it's the price I pay
for seven years in heaven
And I pulled your body into mine
every goddamn night now
I get fake niceties
No one teaches you what to do
when a good man hurts you
And you know you hurt him too

Honey, when I'm above the trees
I see it for what it is
But now my eyes leak acid rain
On the pillow where you
used to lay your head
After giving you the best I had
Tell me what to give after that
All you want from me now
Is the green light of forgiveness
You haven't met the new me yet
And I think she'll give you that

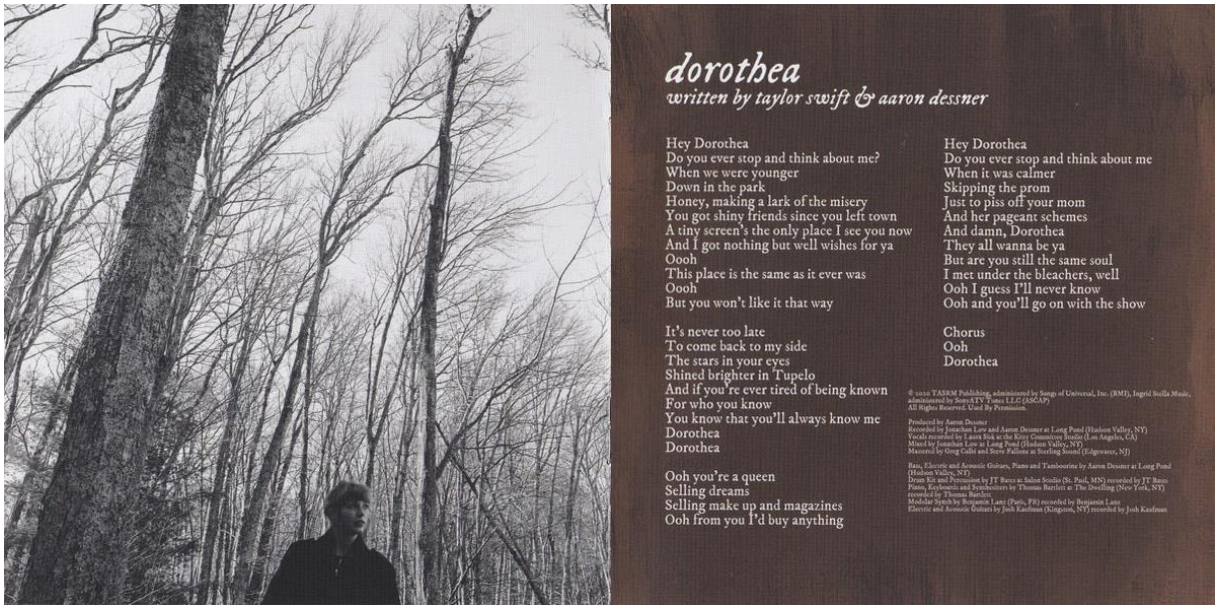
There'll be happiness after you
But there was happiness
because of you too
Both of these things can be true
There is happiness
In our history
Across our great divide
There is a glorious sunrise
Dappled with the flickers of light
From the dress I wore at midnight
Leave it all behind
Oh, leave it all behind
Leave it all behind
And there is happiness

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by SonyATV Tunes LLC (ASCAP)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Robin Baynton at Scarlet Pimpernel Studios (United Kingdom)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Drum Machine Programming, Keyboards, Synthesizers, Piano and Acoustic, Electric and Bass Guitars by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Allovers Hi-Hat Generator by Ryan Olson (Minneapolis, MN) recorded by Ryan Olson
Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Synthesizers and Keyboards by Thomas Bartlett at The Dwelling (New York, NY) recorded by Thomas Bartlett
Drum Kit by JT Bates at Salon Studio (St. Paul, MN) recorded by JT Bates

Fonte: Encartes Pop (2020)



## dorothea
*written by taylor swift & aaron dessner*

Hey Dorothea
Do you ever stop and think about me?
When we were younger
Down in the park
Honey, making a lark of the misery
You got shiny friends since you left town
A tiny screen's the only place I see you now
And I got nothing but well wishes for ya
Oooh
This place is the same as it ever was
Oooh
But you won't like it that way

It's never too late
To come back to my side
The stars in your eyes
Shined brighter in Tupelo
And if you're ever tired of being known
For who you know
You know that you'll always know me
Dorothea
Dorothea

Ooh you're a queen
Selling dreams
Selling make up and magazines
Ooh from you I'd buy anything

Hey Dorothea
Do you ever stop and think about me
When it was calmer
Skipping the prom
Just to piss off your mom
And her pageant schemes
And damn, Dorothea
They all wanna be ya
But are you still the same soul
I met under the bleachers, well
Ooh I guess I'll never know
Ooh and you'll go on with the show

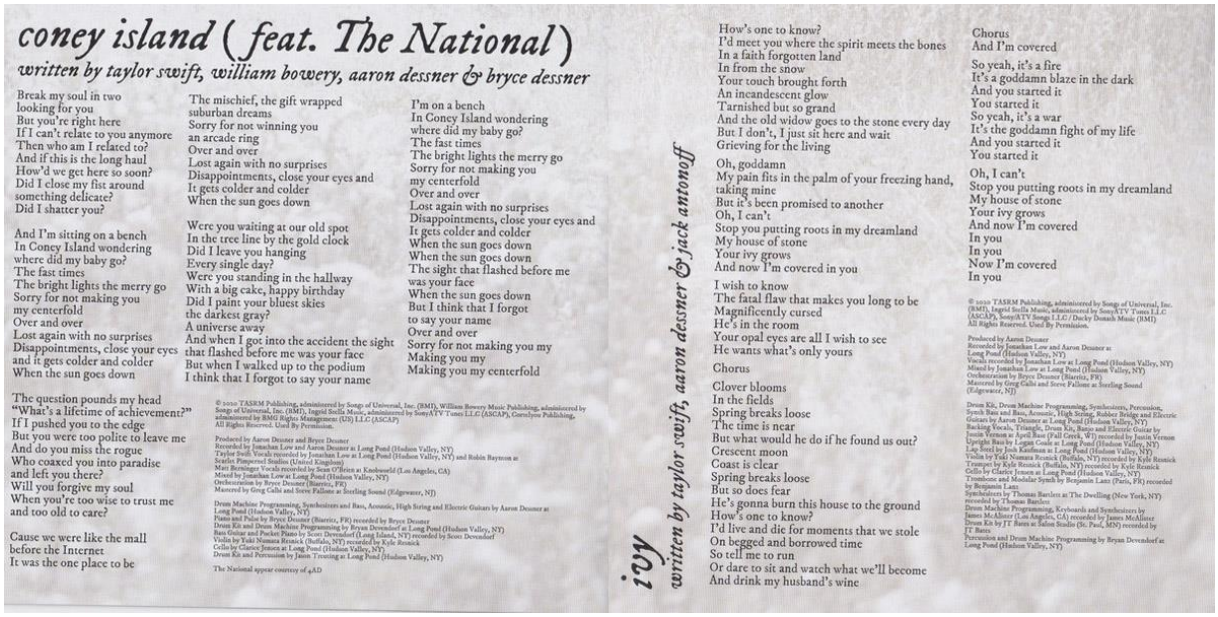
Chorus
Ooh
Dorothea

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by Sony/ATV Tunes LLC (ASCAP)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Laura Sisk at the Knitz Connection Studio (Los Angeles, CA)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Bass, Electric and Acoustic Guitars, Piano and Tambourine by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Drum Kit and Percussion by JT Bates at Salion Studio (St. Paul, MN) recorded by JT Bates
Piano, Keyboards and Synthesizers by Thomas Bartlett at The Dwelling (New York, NY) recorded by Thomas Bartlett
Modular Synth by Benjamin Lanz (Paris, FR) recorded by Benjamin Lanz
Electric and Acoustic Guitars by Josh Kaufman (Kingston, NY) recorded by Josh Kaufman

Fonte: Encartes Pop (2020)



## coney island (feat. The National)
*written by taylor swift, william bowery, aaron dessner & bryce dessner*

Break my soul in two
looking for you
But you're right here
If I can't relate to you anymore
Then who am I related to?
And if this is the long haul
How'd we get here so soon?
Did I close my fist around
something delicate?
Did I shatter you?

And I'm sitting on a bench
In Coney Island wondering
where did my baby go?
The fast times
The bright lights the merry go
Sorry for not making you
my centerfold
Over and over
Lost again with no surprises
Disappointments, close your eyes
and it gets colder and colder
When the sun goes down

The question pounds my head
"What's a lifetime of achievement?"
If I pushed you to the edge
But you were too polite to leave me
And do you miss the rogue
Who coaxed you into paradise
and left you there?
Will you forgive my soul
When you're too wise to trust me
and too old to care?

Cause we were like the mall
before the Internet
It was the one place to be

The mischief, the gift wrapped
suburban dreams
Sorry for not winning you
an arcade ring
Over and over
Lost again with no surprises
Disappointments, close your eyes and
It gets colder and colder
When the sun goes down

Were you waiting at our old spot
In the tree line by the gold clock
Did I leave you hanging
Every single day?
Were you standing in the hallway
With a big cake, happy birthday
Did I paint your bluest skies
the darkest gray?
A universe away
And when I got into the accident the sight
that flashed before me was your face
But when I walked up to the podium
I think that I forgot to say your name

I'm on a bench
In Coney Island wondering
where did my baby go?
The fast times
The bright lights the merry go
Sorry for not making you
my centerfold
Over and over
Lost again with no surprises
Disappointments, close your eyes and
It gets colder and colder
When the sun goes down
When the sun goes down
The sight that flashed before me
was your face
When the sun goes down
But I think that I forgot
to say your name
Over and over
Sorry for not making you my
Making you my
Making you my centerfold

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), William Bowery Music Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by Sony/ATV Tunes LLC (ASCAP), Carnelyne Publishing, administered by BMG Rights Management (US) LLC (ASCAP)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner and Bryce Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Taylor Swift Vocals recorded by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY) and Robin Baynton at Scatter Pimpernel Studios (United Kingdom)
Matt Berninger Vocals recorded by Sean O'Brien at Knobworld (Los Angeles, CA)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Drum Machine Programming, Synthesizers and Bass, Acoustic, High String and Electric Guitars by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Piano and Pulse by Bryce Dessner (Biarritz, FR) recorded by Bryce Dessner
Drum Kit and Drum Machine Programming by Bryan Devendorf at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Bass Guitar and Pocket Piano by Scott Devendorf (Long Island, NY) recorded by Scott Devendorf
Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Cello by Clarice Jensen at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Drum Kit and Percussion by Jason Treuting at Long Pond (Hudson Valley, NY)

The National appear courtesy of 4AD

## ivy
*written by taylor swift, aaron dessner & jack antonoff*

How's one to know?
I'd meet you where the spirit meets the bones
In a faith forgotten land
In from the snow
Your touch brought forth
An incandescent glow
Tarnished but so grand
And the old widow goes to the stone every day
But I don't, I just sit here and wait
Grieving for the living

Oh, goddamn
My pain fits in the palm of your freezing hand,
taking mine
But it's been promised to another
Oh, I can't
Stop you putting roots in my dreamland
My house of stone
Your ivy grows
And now I'm covered in you

I wish to know
The fatal flaw that makes you long to be
Magnificently cursed
He's in the room
Your opal eyes are all I wish to see
He wants what's only yours

Chorus

Clover blooms
In the fields
Spring breaks loose
The time is near
But what would he do if he found us out?
Crescent moon
Coast is clear
Spring breaks loose
But so does fear
He's gonna burn this house to the ground
How's one to know?
I'd live and die for moments that we stole
On begged and borrowed time
So tell me to run
Or dare to sit and watch what we'll become
And drink my husband's wine

Chorus
And I'm covered

So yeah, it's a fire
It's a goddamn blaze in the dark
And you started it
You started it
So yeah, it's a war
It's the goddamn fight of my life
And you started it
You started it

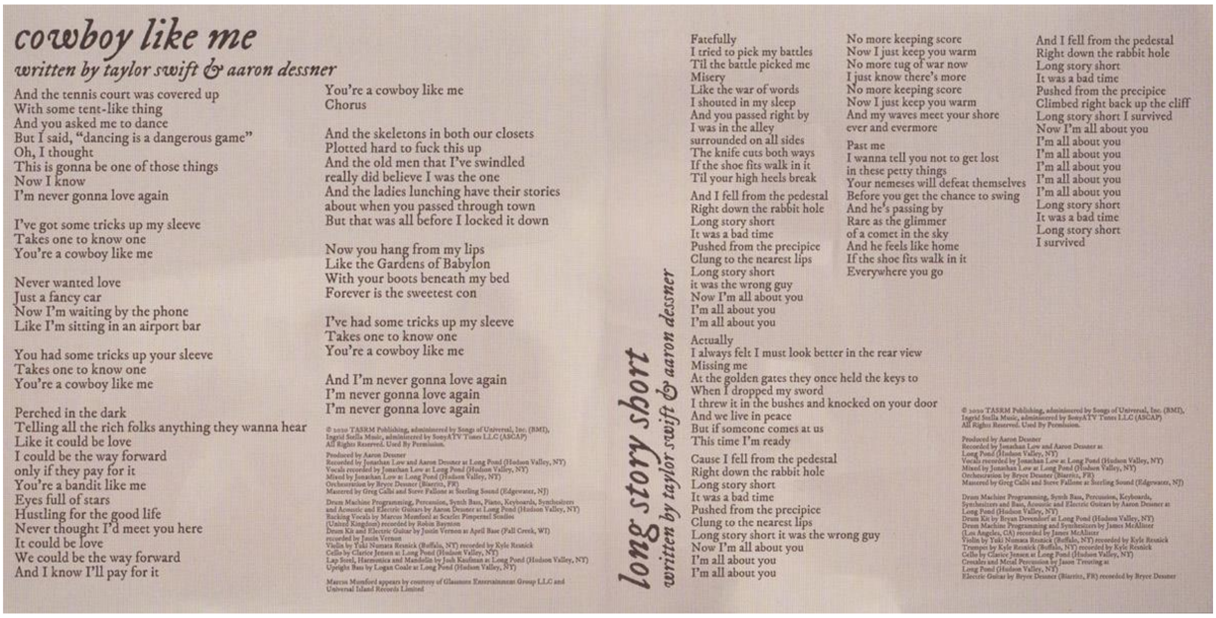
Oh, I can't
Stop you putting roots in my dreamland
My house of stone
Your ivy grows
And now I'm covered
In you
In you
Now I'm covered
In you

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by Sony/ATV Tunes LLC (ASCAP), Sony/ATV Songs LLC / Dacky Doumch Music (BMI)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Drum Kit, Drum Machine Programming, Synthesizers, Percussion, Synth Bass and Bass, Acoustic, High String, Rubber Bridge and Electric Guitars by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Backing Vocals, Triangle, Drum Kit, Banjo and Electric Guitar by Justin Vernon at April Base (Fall Creek, WI) recorded by Justin Vernon
Upright Bass by Logan Coale at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Lap Steel by Josh Kaufman at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Trumpet by Kyle Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Cello by Clarice Jensen at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Trombone and Modular Synth by Benjamin Lanz (Paris, FR) recorded by Benjamin Lanz
Synthesizers by Thomas Bartlett at The Dwelling (New York, NY) recorded by Thomas Bartlett
Drum Machine Programming, Keyboards and Synthesizers by James McAllister (Los Angeles, CA) recorded by James McAllister
Drum Kit by JT Bates at Salion Studio (St. Paul, MN) recorded by JT Bates
Percussion and Drum Machine Programming by Bryan Devendorf at Long Pond (Hudson Valley, NY)

Fonte: Encartes Pop (2020)



## cowboy like me
*written by taylor swift & aaron dessner*

And the tennis court was covered up
With some tent-like thing
And you asked me to dance
But I said, "dancing is a dangerous game"
Oh, I thought
This is gonna be one of those things
Now I know
I'm never gonna love again

I've got some tricks up my sleeve
Takes one to know one
You're a cowboy like me

Never wanted love
Just a fancy car
Now I'm waiting by the phone
Like I'm sitting in an airport bar

You had some tricks up your sleeve
Takes one to know one
You're a cowboy like me

Perched in the dark
Telling all the rich folks anything they wanna hear
Like it could be love
I could be the way forward
only if they pay for it
You're a bandit like me
Eyes full of stars
Hustling for the good life
Never thought I'd meet you here
It could be love
We could be the way forward
And I know I'll pay for it

You're a cowboy like me
Chorus

And the skeletons in both our closets
Plotted hard to fuck this up
And the old men that I've swindled
really did believe I was the one
And the ladies lunching have their stories
about when you passed through town
But that was all before I locked it down

Now you hang from my lips
Like the Gardens of Babylon
With your boots beneath my bed
Forever is the sweetest con

I've had some tricks up my sleeve
Takes one to know one
You're a cowboy like me

And I'm never gonna love again
I'm never gonna love again
I'm never gonna love again

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by Sony/ATV Tunes LLC (ASCAP)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Drum Machine Programming, Percussion, Synth Bass, Piano, Keyboards, Synthesizers and Acoustic and Electric Guitars by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Backing Vocals by Marcus Mumford at Scarlet Pimpernel Studios (United Kingdom) recorded by Robin Baynton
Drum Kit and Electric Guitar by Justin Vernon at April Base (Fall Creek, WI) recorded by Justin Vernon
Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Cello by Clarice Jensen at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Lap Steel, Harmonica and Mandolin by Josh Kaufman at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Upright Bass by Logan Coale at Long Pond (Hudson Valley, NY)

Marcus Mumford appears by courtesy of Glassnote Entertainment Group LLC and Universal Island Records Limited

## long story short
*written by taylor swift & aaron dessner*

Fatefully
I tried to pick my battles
Til the battle picked me
Misery
Like the war of words
I shouted in my sleep
And you passed right by
I was in the alley
surrounded on all sides
The knife cuts both ways
If the shoe fits walk in it
Til your high heels break

And I fell from the pedestal
Right down the rabbit hole
Long story short
It was a bad time
Pushed from the precipice
Clung to the nearest lips
Long story short
it was the wrong guy
Now I'm all about you
I'm all about you
I'm all about you

Actually
I always felt I must look better in the rear view
Missing me
At the golden gates they once held the keys to
When I dropped my sword
I threw it in the bushes and knocked on your door
And we live in peace
But if someone comes at us
This time I'm ready

Cause I fell from the pedestal
Right down the rabbit hole
Long story short
It was a bad time
Pushed from the precipice
Clung to the nearest lips
Long story short it was the wrong guy
Now I'm all about you
I'm all about you
I'm all about you

No more keeping score
Now I just keep you warm
No more tug of war now
I just know there's more
No more keeping score
Now I just keep you warm
And my waves meet your shore
ever and evermore

Past me
I wanna tell you not to get lost
in these petty things
Your nemeses will defeat themselves
Before you get the chance to swing
And he's passing by
Rare as the glimmer
of a comet in the sky
And he feels like home
If the shoe fits walk in it
Everywhere you go

And I fell from the pedestal
Right down the rabbit hole
Long story short
It was a bad time
Pushed from the precipice
Climbed right back up the cliff
Long story short I survived
Now I'm all about you
I'm all about you
I'm all about you
I'm all about you
I'm all about you
I'm all about you
Long story short
It was a bad time
Long story short
I survived

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by Sony/ATV Tunes LLC (ASCAP)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Drum Machine Programming, Synth Bass, Percussion, Keyboards, Synthesizers and Bass, Acoustic and Electric Guitars by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Drum Kit by Bryan Devendorf at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Drum Machine Programming and Synthesizers by James McAlister (Los Angeles, CA) recorded by James McAlister
Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Trumpet by Kyle Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Cello by Clarice Jensen at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Crotales and Metal Percussion by Jason Treuting at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Electric Guitar by Bryce Dessner (Biarritz, FR) recorded by Bryce Dessner

Fonte: Encartes Pop (2020)

## marjorie
*written by taylor swift & aaron dessner*

Never be so kind
you forget to be clever
Never be so clever
you forget to be kind

And if I didn't know better
I'd think you were talking to me now
If I didn't know better
I'd think you were still around
What died didn't stay dead
What died didn't stay dead
You're alive, you're alive in my head
What died didn't stay dead
What died didn't stay dead
You're alive, so alive

Never be so polite, you forget your power
Never wield such power
you forget to be polite

And if I didn't know better
I'd think you were listening to me now
If I didn't know better
I'd think you were still around
What died didn't stay dead
What died didn't stay dead
You're alive, you're alive in my head
What died didn't stay dead
What died didn't stay dead
You're alive, so alive

The autumn chill that wakes me up
You loved the amber skies so much
Long limbs and frozen swims
You'd always go past where our feet could touch
And I complained the whole way there
The car ride back and up the stairs
I should've asked you questions
I should've asked you how to be
Asked you to write it down for me
Should've kept every grocery store receipt
Cause every scrap of you would be taken from me
Watched as you signed your name Marjorie
All your closets of backlogged dreams
And how you left them all to me

What died didn't stay dead
What died didn't stay dead
You're alive, you're alive in my head
What died didn't stay dead
What died didn't stay dead
You're alive, so alive

And if I didn't know better
I'd think you were singing to me now
If I didn't know better
I'd think you were still around
I know better
But I still feel you all around
I know better
But you're still around

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by Sony/ATV Tunes LLC (ASCAP)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Drum Machine Programming, Drone, Synth Bass, Piano and Acoustic Guitar by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Backing Vocals and Prophet X by Justin Vernon at April Base (Fall Creek, WI) recorded by Justin Vernon
Backing Vocals by Marjorie Finlay
Drum Machine Programming and Percussion by Bryan Devendorf at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Allovers Hi-Hat Generator by Ryan Olson (Minneapolis, MN) recorded by Ryan Olson
Chord Stick and Percussion by Jason Treuting at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vermona Pulse by James McAlister (Paris, FR) recorded by Aaron Dessner
Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Cello by Clarice Jensen at Long Pond (Hudson Valley, NY)

## closure
*written by taylor swift & aaron dessner*

It's been a long time
And seeing the shape of your name
Still spells out pain
It wasn't right
The way it all went down
Looks like you know that now

Yes, I got your letter
Yes, I'm doing better
It cut deep to know ya
Right to the bone
Yes, I got your letter
Yes, I'm doing better
I know that it's over
I don't need your "closure"
Your "closure"

Don't treat me like some situation
that needs to be handled
I'm fine with my spite
and my tears
and my beers and my candles
I can feel you smoothing me over

Chorus
Your "closure"
Your "closure"

I know I'm just a wrinkle in your new life
Staying "friends"
would iron it out so nice
Guilty, guilty reaching out across the sea
That you put between you and me
But it's fake and it's oh so unnecessary

Chorus
"Closure"
Your "closure"
Your "closure"

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by Sony/ATV Tunes LLC (ASCAP)
All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Additional Production by BJ Burton and James McAlister
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Piano, Bass Guitar, Drum Machine Programming and Synthesizers by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Drum Kit and Synthesizers by James McAlister (Los Angeles, CA) recorded by James McAlister
Upright Bass by Logan Coale at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Piano by Bryce Dessner (Biarritz, FR) recorded by Bryce Dessner
Trumpet and No-Input Mixer by Trevor Hagen at April Base (Fall Creek, WI) recorded by Trevor Hagen
Drum Kit and Messina by Justin Vernon at April Base (Fall Creek, WI) recorded by Justin Vernon
Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Trumpet by Kyle Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Cello by Gabriel Cabezas (New York, NY) recorded by Gabriel Cabezas
Chord Stick by Jason Treuting at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Trombone by Dave Nelson at Bone Hollow Recording (Accord, NY) recorded by Dave Nelson

Fonte: Encartes Pop (2020)

evermore (feat. Bon Iver)
written by taylor swift, william bowery & justin vernon

Gray November
I've been down since July
Motion capture
Put me in a bad light
I replay my footsteps on each stepping stone
Trying to find the one where I went wrong
Writing letters addressed to the fire

And I was catching my breath
Staring out an open window
Catching my death
And I couldn't be sure
I had a feeling so peculiar
That this pain would be for
Evermore

Hey December
Guess I'm feeling unmoored
Can't remember what I used to fight for
I rewind the tape but all it does is pause
On the very moment all was lost
Sending signals to be double crossed

And I was catching my breath
Barefoot in the wildest winter
Catching my death
And I couldn't be sure
I had a feeling so peculiar
That this pain would be for
Evermore
(Evermore)

Can't not think of all the cost
And the things that will be lost
Oh, can we just get a pause
To be certain we'll be tall again

Whether weather be the frost
Or the violence of the dog days
I'm on waves, out being tossed
Is there a line that I could just go cross?
And when I was shipwrecked
(Can't think of all the cost)
I thought of you
(All the things that will be lost now)
In the cracks of light
(Can we just get a pause)
I dreamed of you
(To be certain we'll be tall again)
(If you think of all the costs)
It was real enough
(Whether weather be the frost)
To get me through
(Or the violence of the dog days)
(I'm on waves, out being tossed)
I swear
(Is there a line that we could just go cross?)
You were there

And I was catching my breath
Floors of a cabin creaking
Under my step
And I couldn't be sure
I had a feeling so peculiar
This pain wouldn't be for
Evermore
Evermore
Evermore
This pain wouldn't be for
Evermore
Evermore

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), William Bowery Music Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), April Base Publishing, administered by Kobalt Songs Music Publishing (ASCAP), Justin Deyarmond Edison Vernon (ASCAP) All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner and Taylor Swift
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Taylor Swift Vocals recorded by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Bon Iver Vocals recorded by Justin Vernon at April Base (Fall Creek, WI)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Drum Machine Programming, Synthesizers and Piano by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Synthesizers and Field Recording by Justin Vernon at April Base (Fall Creek, WI) recorded by Justin Vernon
Piano by William Bowery at Scarlet Pimpernel Studios (United Kingdom) recorded by Robin Baynton
Upright Bass by Logan Coale at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Lap Steel by Josh Kaufman at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Crotales by Jason Treuting at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Cello by Clarice Jensen at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Cello by Gabriel Cabezas (New York, NY) recorded by Gabriel Cabezas
Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Alto Clarinet, Contrabass Clarinet and Flutes by Stuart Bogie (Brooklyn, NY) recorded by Stuart Bogie
Flutes by Alex Sopp (East Haven, CT) recorded by Alex Sopp

Bon Iver appears courtesy of Jagjaguwar

right where you left me
written by taylor swift & aaron dessner

Friends break up
Friends get married
Strangers get born
Strangers get buried
Trends change
Rumors fly
Through new skies
But I'm right where you left me
Matches burn
After the other
Pages turn and stick to each other
Wages earned and lessons learned
But I'm right where you left me

Help
I'm still at the restaurant
Still sitting in a corner I haunt
Cross legged in the dim light
They say, "what a sad sight," I
I swear you could hear a hair pin drop
Right when I felt the moment stop
Glass shattered on the white cloth
Everybody moved on, I
I stayed there
Dust collected on my pinned up hair
They expected me to find somewhere
Some perspective but I sat and stared
Right where you left me
You left me no
You left me no
You left me no choice but to stay here forever
You left me
You left me no
You left me no
You left me no choice but to stay here forever

Did you ever hear about the girl who got frozen?
Time went on for everybody else
She won't know it
She's still 23 inside her fantasy
How it was supposed to be
Did you hear about the girl who lives in delusion?
Breakups happen every day you don't have to lose it
She's still 23 inside her fantasy
And you're sitting in front of me

At the restaurant
When I was still the one you want
Cross legged in the dim light
Everything was just right, I
I could feel the mascara run
You told me that you met someone
Glass shattered on the white cloth
Everybody moved on

Help
I'm still at the restaurant
Still sitting in a corner I haunt
Cross legged in the dim light
They say, "what a sad sight," I
I stayed there

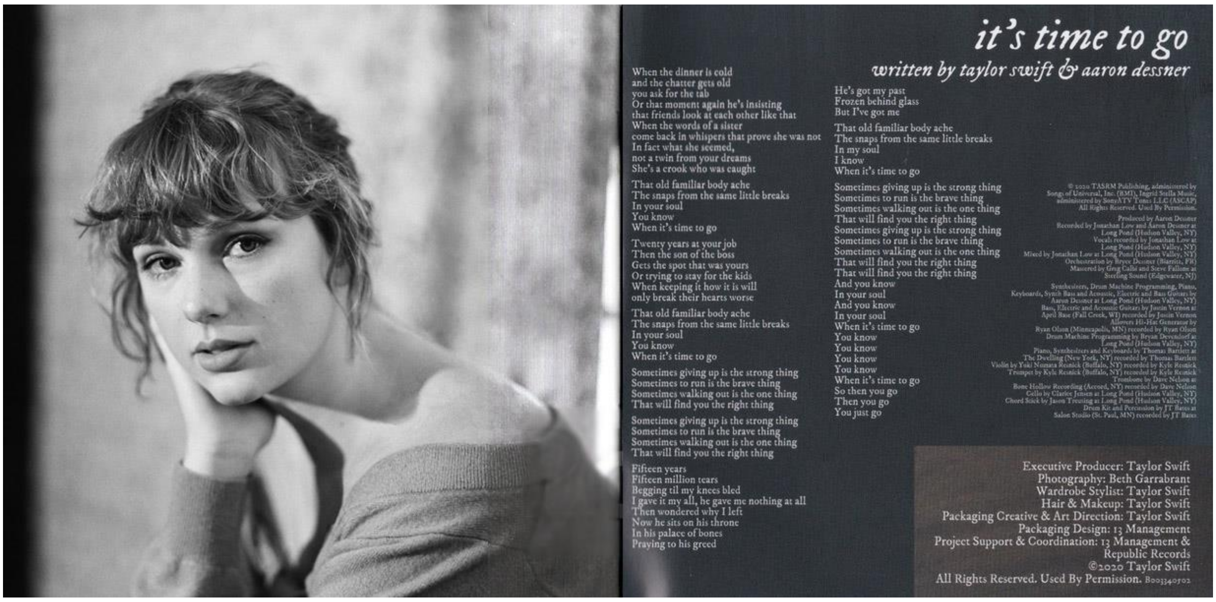
Dust collected on my pinned up hair
I'm sure that you got a wife out there
Kids and Christmas but I'm unaware
Cause I'm right where
I cause no harm
Mind my business
If our love died young
I can't bear witness
And it's been so long
But if you ever think you got it wrong
I'm right where
You left me
You left me no
You left me no
You left me no choice but to stay here forever
You left me
You left me no
You left me no
You left me no choice but to stay here forever

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by SonyATV Tunes LLC (ASCAP) All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Robin Baynton at Scarlet Pimpernel Studios (United Kingdom)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Drum Machine Programming, Keyboards, Banjo, Synthesizer and Acoustic, Bass and Electric Guitars by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Drum Machine Programming by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Percussion by JT Bates at Salon Studio (St. Paul, MN) recorded by JT Bates
Hammond B3 Organ by Nick Lloyd at Firehouse 12 (New Haven, CT) recorded by Nick Lloyd
Drum Kit by James McAlister (Los Angeles, CA) recorded by James McAlister
Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Electric Guitar, Harmonica and Harmonium by Josh Kaufman at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Piano and Keyboards by Thomas Bartlett at The Dwelling (New York, NY) recorded by Thomas Bartlett

Fonte: Encartes Pop (2020)



it's time to go
written by taylor swift & aaron dessner

When the dinner is cold
and the chatter gets old
you ask for the tab
Or that moment again he's insisting
that friends look at each other like that
When the words of a sister
come back in whispers that prove she was not
In fact what she seemed,
not a twin from your dreams
She's a crook who was caught

That old familiar body ache
The snaps from the same little breaks
In your soul
You know
When it's time to go

Twenty years at your job
Then the son of the boss
Gets the spot that was yours
Or trying to stay for the kids
When keeping it how it is will
only break their hearts worse

That old familiar body ache
The snaps from the same little breaks
In your soul
You know
When it's time to go

Sometimes giving up is the strong thing
Sometimes to run is the brave thing
Sometimes walking out is the one thing
That will find you the right thing

Sometimes giving up is the strong thing
Sometimes to run is the brave thing
Sometimes walking out is the one thing
That will find you the right thing

Fifteen years
Fifteen million tears
Begging til my knees bled
I gave it my all, he gave me nothing at all
Then wondered why I left
Now he sits on his throne
In his palace of bones
Praying to his greed

He's got my past
Frozen behind glass
But I've got me

That old familiar body ache
The snaps from the same little breaks
In my soul
I know
When it's time to go

Sometimes giving up is the strong thing
Sometimes to run is the brave thing
Sometimes walking out is the one thing
That will find you the right thing
Sometimes giving up is the strong thing
Sometimes to run is the brave thing
Sometimes walking out is the one thing
That will find you the right thing
That will find you the right thing
And you know
In your soul
And you know
In your soul
When it's time to go
You know
You know
You know
You know
When it's time to go
So then you go
Then you go
You just go

© 2020 TASRM Publishing, administered by Songs of Universal, Inc. (BMI), Ingrid Stella Music, administered by SonyATV Tunes LLC (ASCAP) All Rights Reserved. Used By Permission.

Produced by Aaron Dessner
Recorded by Jonathan Low and Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Vocals recorded by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Mixed by Jonathan Low at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Orchestration by Bryce Dessner (Biarritz, FR)
Mastered by Greg Calbi and Steve Fallone at Sterling Sound (Edgewater, NJ)

Synthesizers, Drum Machine Programming, Piano, Keyboards, Synth Bass and Acoustic, Electric and Bass Guitars by Aaron Dessner at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Bass, Electric and Acoustic Guitars by Justin Vernon at April Base (Fall Creek, WI) recorded by Justin Vernon
Allovers Hi-Hat Generator by Ryan Olson (Minneapolis, MN) recorded by Ryan Olson
Drum Machine Programming by Bryan Devendorf at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Piano, Synthesizers and Keyboards by Thomas Bartlett at The Dwelling (New York, NY) recorded by Thomas Bartlett
Violin by Yuki Numata Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Trumpet by Kyle Resnick (Buffalo, NY) recorded by Kyle Resnick
Trombone by Dave Nelson at Bone Hollow Recording (Accord, NY) recorded by Dave Nelson
Cello by Clarice Jensen at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Chord Stick by Jason Treuting at Long Pond (Hudson Valley, NY)
Drum Kit and Percussion by JT Bates at Salon Studio (St. Paul, MN) recorded by JT Bates

Executive Producer: Taylor Swift
Photography: Beth Garrabrant
Wardrobe Stylist: Taylor Swift
Hair & Makeup: Taylor Swift
Packaging Creative & Art Direction: Taylor Swift
Packaging Design: 13 Management
Project Support & Coordination: 13 Management & Republic Records
©2020 Taylor Swift
All Rights Reserved. Used By Permission. B0033405702

Fonte: Encartes Pop (2020)