

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

VICTOR DE LIMA REGIS

QUANDO AS CAPAS DE ÁLBUMS CONTAM UMA HISTÓRIA
Estudo semiótico do percurso de Taylor Swift

NITERÓI
2021

VICTOR DE LIMA REGIS

QUANDO AS CAPAS DE ÁLBUMS CONTAM UMA HISTÓRIA
Estudo semiótico do percurso de Taylor Swift

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal Fluminense, no primeiro semestre de 2021, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Silvia Maria de Sousa

NITERÓI
2021

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

R337q Regis, Victor de Lima
Quando as capas de álbuns contam uma história : Estudo semiótico do percurso de Taylor Swift / Victor de Lima Regis ; Silvia Maria de Sousa, orientadora. Niterói, 2021.
92 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/POSLING.2021.m.13521973751>

1. Semiótica. 2. Capas de álbuns. 3. Taylor Swift. 4. Cantoras pop. 5. Produção intelectual. I. Sousa, Silvia Maria de, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD -

VICTOR DE LIMA REGIS

QUANDO AS CAPAS DE ÁLBUMS CONTAM UMA HISTÓRIA
Estudo semiótico do percurso de Taylor Swift

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal Fluminense, no primeiro semestre de 2021, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Niterói, 25 de Fevereiro de 2021

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Silvia Maria de Sousa (Orientadora)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof.^a Dr.^a Lucia Teixeira
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Prof.^a Dr.^a Renata Mancini (Suplente)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Sandro Tôrres de Azevedo (Suplente)
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Dedico este trabalho a todas as fanbases.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por terem me fornecido TV a cabo e curso de inglês durante os meus anos de formação, ao meu namorado Vitor por sempre estar ao meu lado, à minha orientadora Silvia por toda a ajuda e atenção, à minha amiga Lorena pela grande ajuda com a revisão e à minha irmã Victoria que já era Swiftie antes de mim.

“I never want to change so much that people can't recognize me.” Taylor Swift

RESUMO

O trabalho analisa, com base nos pressupostos da semiótica, como a construção discursiva da imagem das cantoras pop norte-americanas apresenta um percurso regular, aqui tomado como uma narrativa. Considerando a capa dos álbuns musicais como textos que condensam essas narrativas, a pesquisa estabelece como corpus as capas dos nove álbuns de estúdio lançados, entre 2006 e 2020, pela cantora Taylor Swift, agraciada duas vezes com o Grammy de álbum do ano e recordista de vendas nos anos de 2009, 2014, 2017, 2019 e 2020. Para segmentar a análise, propõe-se uma divisão das capas em três conjuntos (fases), cada um deles composto por três capas, agrupadas por similaridade estética, narrativa e temático-figurativa. O exame das capas, tomadas como textos sincréticos por colocarem em relação elementos visuais e verbais, é realizado a partir dos três níveis do percurso gerativo de sentido do plano do conteúdo: fundamental, narrativo e discursivo. São consideradas também, na análise, as particularidades do plano de expressão das capas e as relações entre expressão e conteúdo. A análise sustenta que a oposição natureza vs cultura está na base da construção do sentido desses textos. Tal oposição se complexifica e se converte ora em valores como sucesso e fama, atrelados à negação da natureza, ora como a busca pela identidade que aparece atrelada à natureza, por exemplo. Movimentos de negação e de afirmação da natureza e da cultura alternam-se nas três fases em que o corpus foi dividido e, no nível discursivo, concretizam-se em percursos temático-figurativos em que juventude, ingenuidade e leveza, dão lugar ao visual urbano que concretiza a força e a maturidade na entrada da cantora para o cenário pop. A terceira fase, composta pelas capas dos três últimos álbuns, projeta uma imagem mais complexa da artista, concretizada nas oposições e oscilações entre peso e leveza, abertura e fechamento, etéreo e terreno. A análise comprova a adequação do modelo teórico da semiótica para compreensão de mecanismos usados pela indústria da fama e das celebridades, marcados pela previsibilidade e massificação.

Palavras-chave: Semiótica. Capas de álbuns. Taylor Swift. Cantoras pop.

ABSTRACT

This research, supported by the concepts established by French Semiotics, analyzes how the discursive construction of North American popstars' images follows an expected route, as considered here, a narrative. By taking the album covers as texts which hold those narratives, the research selects as its corpus the covers belonging to all nine studio albums by singer Taylor Swift, released between 2006 and 2020. During her career, Swift has been rewarded with two "album of the year" prizes at the Grammy Awards, as well as holding sales records in the years of 2009, 2014, 2017, 2019 and 2020. This work proposes a division of the covers into three different sets (phases), each of them made of three covers, joined together due to their similarities in aesthetics, narrative and themes and figures. The covers, labeled syncretic texts for combining visual and verbal components, are examined through the three levels of the generative process of meaning: fundamental, narrative and discursive. The particularities of the plane of expression on the covers, as well as the relations between expression and content will also be taken into consideration. This analysis argues that that the opposition between nature and culture are on the base of the construction of meaning in those texts. As this opposition gets more complex, it is sometimes converted in values such as success and fame, when denying nature, in other times converted in the identity search that is connected to the affirming of nature. The actions of affirming and denying either nature or culture rotate during the three phases which the corpus is made of. In the discursive level, those movements are concretized into thematic and figurative routes in which youth, ingenuity and lightness give space to the urban look that materializes the strength and maturity related to the singer's entrance in the pop scenario. The third phase, assembled by the covers from the three latest albums in Swift's career, projects a more complex image of her, concretized in the oppositions and oscillations between weight and lightness, opening and closing, ethereal and earthy. The analysis proves the suitability of the semiotic theoretical framework to the understanding of the mechanisms used by the fame and celebrity industry, marked by predictability and massification.

Keywords: Semiotics. Album Covers. Taylor Swift. Pop singers.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Exemplos de três diferentes momentos na carreira de Swift.	12
Figura 2 — Lista de faixas do álbum Evermore ao lado de postagem no Instagram semanas antes	13
Figura 3 — Ciclo de vida de popstars. Cantoras, em ordem: Lana del Rey, Meghan Trainor, Ariana Grande, Queen Latifah, Adele, Christina Aguilera, Sia, Beyoncé, Kesha, Celine Dion, Lady Gaga, Britney Spears, Madonna e Mariah Carey.	15
Figura 4 — Capa do álbum Thriller (1982), de Michael Jackson.	19
Figura 5 — Captura de tela do noticiário NBC News (1984)	19
Figura 6 — Capturas de tela dos álbuns Reputation e 1989.	20
Figura 7 — As nove capas que compõem a discografia completa de Swift.	22
Figura 8 — Capas dos álbuns Taylor Swift (2006), Fearless (2008) e Speak Now (2010).	23
Figura 9 — Capa do álbum Kiss and Tell (2009), de Selena Gomez.	24
Figura 10 — Cena do clipe Tell me something I don't know, de Selena Gomez.	24
Figura 11 — Capa do álbum Taylor Swift (2006).	26
Figura 12 — Cena do videoclipe de Love Story, de Taylor Swift	27
Figura 13 — Capa do álbum Fearless (2008)	28
Figura 14 — Capa do álbum Speak Now (2010).	29
Figura 15 — Contracapa do álbum Taylor Swift (2006)	30
Figura 16 — Contracapa do álbum Fearless (2008)	30
Figura 17 — Contracapa do álbum Speak Now (2010).	31
Figura 18 — Capas dos álbuns Red (2012), 1989 (2014) e reputation (2017), de Taylor Swify	34
Figura 19 — Capas dos álbuns Breakout (2008) e Can't be tamed (2010), de Miley Cyrus.	35
Figura 20 — Capas dos álbuns Metamorphosis (2003) e Dignity (2007), de Hilary Duff	35
Figura 21 — Capa do álbum Red (2012).	36
Figura 22 — Contracapa dos álbuns Red (2012) e 1989 (2014)	37
Figura 23 — Capa do álbum reputation (2017).	40
Figura 24 — Capas dos álbuns Lover (2019), Folklore (2020) e Evermore (2020)	41
Figura 25 — Capa do álbum Lover (2019).	42
Figura 26 — Capa do álbum Folklore (2020).	43
Figura 27 — Capa do álbum Evermore (2020).	44
Figura 28 — Capas dos álbuns Taylor Swift (2006) e Evermore (2020).	46
Figura 29 — Capa dos álbuns Taylor Swift (2006), Fearless (2008) e Speak Now (2010).	49

Figura 30 — Assinatura patentada de Taylor Swift.	49
Figura 31 — Cartazes dos filmes Barbie Fairytopia.	50
Figura 32 — Capas dos álbuns Red (2012), 1989 (2014) e reputation (2017), de Taylor Swift.	52
Figura 33 — Capas dos álbuns Lover (2019), Folklore (2020) e Evermore (2020)	55
Figura 34 — Cena da série Homecoming (2018).	59
Figura 35 — Cena da série Homecoming (2018).	60
Figura 36 — Cena de O Mágico de Oz (1939)	61
Figura 37 — Cena de O Mágico de Oz (1939)	61
Figura 38 — Comparação entre Speed Racer (2008) e o desenho animado original (1967).	62
Figura 39 — Capa do álbum Taylor Swift (2006).	63
Figura 40 — Equinox (1958), de Hans Hofmann	65
Figura 41 — Capa do álbum Taylor Swift (2006).	65
Figura 42 — Capa do álbum Fearless (2008).	66
Figura 43 — Capa do álbum Speak Now (2010).	68
Figura 44 — Capa do álbum Red (2012).	70
Figura 45 — Capas dos álbuns Take me as I am (1993) e Breathe (1999), de Faith Hill. . .	71
Figura 46 — Capas dos álbuns The Woman in Me (1995) e Come on Over (1997), de Shania Twain.	72
Figura 47 — Capa do álbum 1989 (2014).	74
Figura 48 — Fotografias pertencentes à edição Deluxe do álbum 1989	75
Figura 49 — Exemplos de polaroids nos trabalhos de Madonna, Kendrick Lamar e Vampire Weekend.	75
Figura 50 — Capa do álbum reputation (2017).	78
Figura 51 — Capas dos álbuns Stripped (2002), Revival (2016) e Good Girl Gone Bad (2007).	79
Figura 52 — Capa do álbum Lover (2019).	80
Figura 53 — Comparação da capa do álbum Lover (2019) com as bandeiras do orgulho lésbico e transgênero.	81
Figura 54 — Capa do álbum folklore (2020).	82
Figura 55 — Capa do álbum Evermore (2020).	84
Figura 56 — Comparação entre as capas de Fearless de 2008 e 2021.	88

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	NATUREZA, IDENTIDADE E LIBERDADE: ANÁLISE DO NÍVEL FUNDAMENTAL E NARRATIVO DAS CAPAS DOS ÁLBUNS	18
2.1	“ERA UMA VEZ...”: ENTRE NATUREZA E CULTURA	23
2.2	“QUEM EU SOU EU?”: IDENTIDADE E ALTERIDADE	34
2.3	A “ENFIM, LIVRE.”: RETORNO À NATUREZA	41
3	ANÁLISE DO NÍVEL DISCURSIVO	47
3.1	O DISCURSO EM “ERA UMA VEZ...”	49
3.2	O DISCURSO EM “QUEM SOU EU?”	52
3.3	O DISCURSO EM “ENFIM, LIVRE.”	55
4	QUEM VÊ CAPA NÃO VÊ CORAÇÃO: SEMISSIMBOLISMO NAS CAPAS DOS ÁLBUNS	58
4.1	O SEMISSIMBOLISMO	58
4.2	“ERA UMA VEZ”	63
4.3	“QUEM SOU EU?”	70
4.4	“ENFIM, LIVRE”	80
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
	REFERÊNCIAS	90

1 INTRODUÇÃO

“Ela estará fora da indústria da música em seis meses. Sua imagem ofuscou completamente a sua música.” Essa citação, proferida por um editor da Billboard nos anos iniciais da carreira de Madonna, soa hoje comicamente absurda não só pelo sucesso estrondoso e longo da cantora, possivelmente a maior estrela feminina na história da música pop, mas por revelar o quanto o editor estava fora de sintonia com a revolução sociológica trazida pela estreia da MTV na televisão norte-americana em 1981.

No livro *I Want my MTV*, de Rob Tannenbaum, o cofundador e antigo CEO do canal, Bob Pittman, argumenta que antes da MTV ninguém reconhecia os artistas do mundo da música nas ruas (2011, p.49). Embora os fãs fervorosos de ícones como Elvis Presley e The Beatles possam atestar contra o óbvio exagero, o sucesso do canal foi um divisor de águas em relação ao nível de importância que a imagem das cantoras passaria a ter na sua representação artística. Rick Rubin, produtor musical estadunidense, afirma no livro que a MTV mudou o que se esperava de um artista, cujo trabalho a partir de então resumia-se a controlar a sua própria imagem (2011, p.207). O potencial explosivo dos videoclipes trouxe uma geração de cantoras cuja fama era por vezes justificada mais pelo apelo visual dos artistas do que por seus talentos musicais, como Paula Abdul, que ingressou na indústria como coreógrafa, e o duo Milli Vanilli, que eventualmente seriam expostos por apenas dublarem as vozes de outros cantores. Tannenbaum, em relação à Madonna, conclui que o sucesso duradouro da cantora não foi alcançado por ela ter colocado a sua imagem em papel secundário ao de sua música, e sim por tornar os dois inseparáveis.

Com o lançamento da MTV, a indústria da música encontrava-se no momento mais emblemático de sua história em relação à linguagem audiovisual. Na metade final da década de 1970, surgia uma nova geração de diretores de cinema, formada por George Lucas e Steven Spielberg, marcando uma geração de cineastas que aprendeu o ofício na universidade e foi responsável por algumas das obras cinematográficas mais populares de todos os tempos. A expansão de cursos universitários de áreas de comunicação, como cinema e televisão, resultou em cada vez mais estudos acadêmicos abordando a construção de sentido em textos visuais, popularizando os trabalhos de análises de séries de televisão, videoclipes e propagandas publicitárias. A professora americana de design, Donis A. Dondis, argumenta que o “ver”, à época do lançamento do seu livro *Sintaxe da Linguagem Visual* (2015), ocupava uma relação dominante em relação às outras habilidades comunicacionais (p.13). Ela relembra como a comunicação humana teve início com imagens como pinturas em cavernas, que embora tenham perdido importância após o desenvolvimento da escrita, encontraram-se mais uma vez em posição hegemônica devido aos desenvolvimentos tecnológicos ocorridos no decorrer do século XX. Não é difícil ver exemplos concretos do ponto de Dondis no dia a dia.

Desde a televisão ligada no mundo em um ambiente público, como um consultório ou restaurante, às redes sociais mais populares mundialmente, como o YouTube e Facebook, a popularização dos meios que possibilitam a transmissão de imagens fez com que, apenas em anúncios, sejamos bombardeados por mais de 4 mil imagens por dia¹.

Nessa profusão incontrolável de imagens, notamos a presença acentuada da figura das *popstars* americanas. Tomando como exemplo a rede social Instagram, uma das maiores do mundo com mais de 1 bilhão de usuários ativos mensais², observamos que dentre as cinco contas de mulheres com o maior número de seguidores, três pertencem a cantoras pop, sendo elas Ariana Grande (218 milhões de seguidores), Selena Gomez (205 milhões) e Beyoncé (162 milhões). Taylor Swift, responsável pelo objeto de estudo deste trabalho, aparece na sétima posição entre as mulheres, com 145 milhões de seguidores³.

Apesar de não figurar no topo da lista das mais seguidas, o motivo da escolha de Swift, mais precisamente das capas de seus álbuns como objeto de análise deste trabalho, justifica-se pela popularidade e reconhecimento crítico de sua carreira enquanto cantora, e na precisão com que a sua imagem foi elaborada, mantida, questionada e reconstruída ao longo dos anos (figura 1).

Figura 1 — Exemplos de três diferentes momentos na carreira de Swift.



Fonte: The Hollywood Reporter

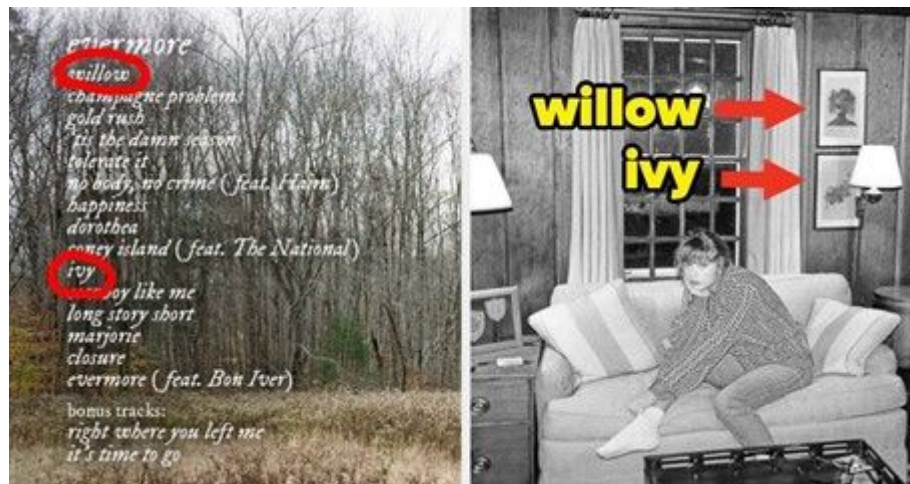
1 <https://www.forbes.com/sites/forbesagencycouncil/2017/08/25/finding-brand-success-in-the-digital-world/?sh=60592ade626e>

2 <https://www.statista.com/statistics/325587/instagram-global-age-group/>

3 <https://socialblade.com/instagram/top/50/followers>

Taylor Swift nasceu em 1989, no estado da Pensilvânia, nos Estados Unidos. Desde o primeiro álbum de sua carreira, em 2006, Swift lançou até o momento nove álbuns de estúdio de grande sucesso, que transitam entre os gêneros country, pop e rock alternativo. As capas dos álbuns de sua discografia representam um interessante objeto de análise por alguns motivos. O primeiro deles, por serem o elemento de ancoragem e apresentação de um dos traços mais distintivos da carreira da cantora: o seu sucesso comercial na venda de álbuns. Swift é a única artista na história a ter quatro álbuns seguidos que venderam mais de 1 milhão de cópias nos EUA na primeira semana. Com o álbum *folklore* (2020), Taylor teve a maior estreia em número de cópias vendidas nos Estados Unidos desde o seu álbum anterior, *Lover* (2019), que por si só já era a maior semana de vendas desde o seu predecessor, *Reputation*, (2017)⁴. Em relação aos textos visuais de sua carreira, a cantora também é reconhecida pelo manejo de suas contas em redes sociais como Tumblr, Twitter e Instagram, comunicando-se muitas vezes em fotos com elementos secretos que revelam informações como datas de estreia ou nome de faixas presentes em novos álbuns, pistas que são devoradas por fãs e noticiadas por jornalistas em textos que tentam antecipar os próximos passos da cantora⁵ (figura 2).

Figura 2 — Lista de faixas do álbum *Evermore* ao lado de postagem no Instagram semanas antes



Fonte: BuzzFeed

Em outros números e prêmios que comprovam a posição singular ocupada pela cantora na indústria da música, destacam-se o recorde de turnê americana mais bem-sucedida da história, acumulando 266 milhões de dólares por 38 shows em estádios⁶, a nomeação em 2019 pela Billboard como a mulher da década de 2010⁷, e os dois prêmios de melhor álbum do ano do *Grammy Awards*, número que a deixa empatada com a cantora Adele como as duas

4 <https://www.billboard.com/articles/business/chart-beat/8528664/taylor-swift-lover-biggest-week-since-reputation>

5 <https://www.buzzfeed.com/angelicaamartinez/taylor-swift-evermore-easter-eggs>

6 <https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/8487606/taylor-swift-reputation-stadium-tour-breaks-record-highest-grossing-us-tour>

7 <https://www.billboard.com/articles/news/awards/8546156/taylor-swift-woman-of-the-decade-speech-billboard-women-in-music>

mulheres mais premiadas na história da cerimônia⁸.

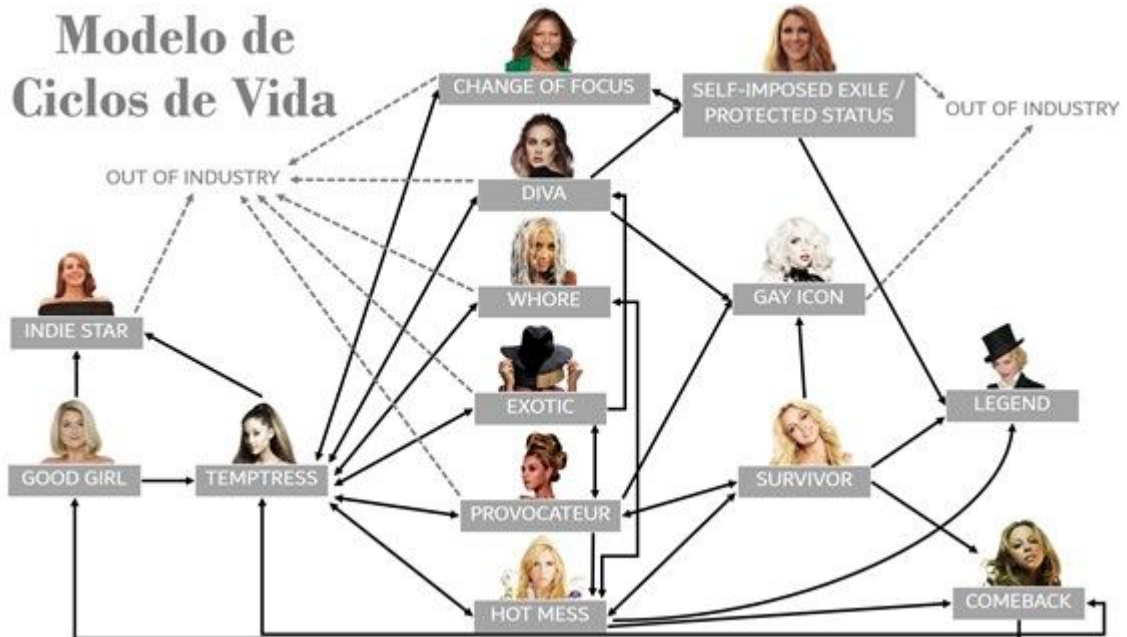
Por se tratar da indústria do entretenimento, cíclica por natureza com suas infinitas refilmagens, *reboots*, *spin-offs* e outros termos usados pelo audiovisual para descrever a criação de obras baseadas em propriedades intelectuais de sucesso estabelecido, por meio da análise a ser empreendida neste trabalho, pretendemos descortinar as regularidades e aproximações entre o percurso da carreira de Taylor e de outras cantoras que abriram o caminho para Swift.

Entre Madonna e Taylor, diversas outras cantoras norte-americanas desfrutaram de carreiras extremamente bem sucedidas em que suas imagens também eram indissociáveis de sua música. Ao longo dessas décadas, estrelas como Britney Spears, Christina Aguilera e Miley Cyrus cruzaram percursos em que, dependendo da etapa de suas carreiras, eram retratadas como garotas comuns, mulheres rebeldes, ícones gays, entre outros. A persistência e repetição dessas narrativas na carreira de tantas cantoras foi trazida à tona por estudos acadêmicos que buscavam sistematizar e explicar como esses arquétipos eram estabelecidos. Dentre esses trabalhos, destaca-se o desenvolvido pela pesquisadora Kristin J. Lieb (2013), criadora do modelo de ciclos de vida de *popstars*. Nele, mostra o caminho previsível que uma estrela precisa seguir e manter para chegar aos níveis mais altos de sucesso da indústria da música.

Em breve resumo, o modelo de ciclos de vida de *popstars* estabelece que, para se tornar e permanecer uma estrela dominante no mercado da música, uma cantora precisa começar como uma *good girl*, uma menina virgem e dócil, em um ato inicial que apresenta data de expiração. O ciclo seguinte é denominado *temptress*, em que sua sexualidade se torna mais saliente em sua imagem pública. A partir desta fase, caso sua carreira sobreviva, há seis escolhas: *change of focus*, quando a estrela decide abandonar a vida pública ou mudar de área na indústria do entretenimento; *diva*, estabelecendo-se como a melhor do gênero na indústria; *whore* em que a sexualidade é o seu ponto mercadológico mais forte; *exotic*, representando algo diferente do usual da indústria da música em questão de etnia ou comportamento; *provocateur*, desafiando o público através de comportamento disruptivo e *hot mess*, a fase mais radical, na qual a autodestruição da cantora é documentada pela mídia. Uma das possíveis etapas após esses seis arquétipos é a de *gay icon*, que Lieb classifica como a fase em que a celebridade ganha evidência apoiando causas LGBTIA+. Em adaptação da tabela criada por Lieb com escolha nossa de artistas, o modelo de ciclos de vidas é representado na imagem abaixo (figura 3):

⁸ <https://www.grammy.com/grammys/awards>

Figura 3 — Ciclo de vida de popstars. Cantoras, em ordem: Lana del Rey, Meghan Trainor, Ariana Grande, Queen Latifah, Adele, Christina Aguilera, Sia, Beyoncé, Kesha, Celine Dion, Lady Gaga, Britney Spears, Madonna e Mariah Carey.



Fonte: Adaptado de Lieb (2013)

O contato com o trabalho de Lieb e a observação da carreira de Swift nos serviram de inspiração para a presente pesquisa, que temos por objetivo refletir, com base nos pressupostos da semiótica discursiva, como a construção da imagem das cantoras pop norte-americanas apresenta um percurso regular, aqui tomado como uma narrativa. Resumidamente, a narrativa é tanto uma mudança de estados de um sujeito que age no mundo em busca de valores investidos nos objetos, quanto uma sucessão de estabelecimentos e rupturas de contratos entre destinadores e destinatários (BARROS, 2005, p. 20). Considerando a capa dos álbuns musicais como textos que condensam essas narrativas, a pesquisa estabelece como corpus as capas dos nove álbuns de estúdio lançados, entre 2006 e 2022, pela cantora Taylor Swift, agraciada duas vezes com o Grammy de álbum do ano e recordista de vendas nos anos de 2009, 2014, 2017, 2019, 2020.

O aparato metodológico da semiótica permite observar a produção de significação nos textos, tomados através da articulação de um plano da expressão e um do conteúdo. Mais propriamente, a teoria “vai se ocupar de objetos manifestados nos mais variados meios de expressão, como um texto verbal, uma música, uma pintura, um filme” (SOUSA, 2011, p. 15).

Apesar da divisão entre dois planos, a semiótica discursiva manteve-se inicialmente focada nos estudos do plano do conteúdo, concebido como um percurso gerativo de sentido que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto (BARROS, 2005, p. 13). Esse percurso é dividido em três níveis: fundamental, narrativo e discursivo, cada um dotado de um componente semântico e sintático próprios.

Para tratar mais propriamente do plano de expressão das capas será utilizado o suporte teórico proveniente da semiótica plástica, elaborada em grande parte pelos estudos de Jean-Marie Floch. Essa vertente semiótica busca desenvolver ferramentas que deem conta da análise das particularidades da expressão dos textos. Para tanto, utilizará como base o conceito de semissimbolismo, articulação de uma ou mais categorias de um plano da expressão com um plano do conteúdo. Ao estabelecer relações entre o plano de expressão e o plano de conteúdo dos textos, a pesquisa buscará analisar como os conjuntos de capas constroem uma dada história na carreira da cantora, e que condensam a narrativa de sua imagem.

No primeiro capítulo, será feita uma breve descrição do conceito de capa de álbum e sua importância, ilustrada com exemplos. Em seguida, apresentaremos a proposta de divisão das nove capas em três conjuntos, possibilitada pelas similaridades de percursos narrativos e efeitos plásticos. Os conjuntos, denominados eras, são, em ordem cronológica de lançamento dos álbuns: “Era uma vez...”, “Quem sou eu de verdade?” e “Enfim, livre”. Este capítulo desenvolverá a análise do nível fundamental e narrativo do percurso gerativo de sentido de todas as capas. No primeiro nível, o mais básico e abstrato do percurso, as oposições semânticas de base serão identificadas e examinadas, e seus termos serão classificados como eufóricos ou disfóricos. A análise passará então ao nível narrativo, em que os estados elementares da sintaxe narrativa, assim como as suas relações de conjunção e disjunção serão apresentadas. Os conceitos de programa, sequência e percurso narrativo serão descritos e identificados dentro das narrativas, além dos termos que auxiliem na descrição dessa etapa, momento semiótico em que a narrativa se organiza do ponto de vista de um sujeito.

No segundo capítulo, a análise se deterá no nível discursivo, descrito por Diana Barros como “o momento em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação” (BARROS, 2005, p. 54). É neste nível em que a abstração do nível narrativo será revestida de concretude por meio da projeção de temas e figuras, na semântica do discurso, e das operações de debreagem na sintaxe discursiva. No capítulo serão analisados os diferentes tipos de debreagens, operações que criam no discurso os efeitos de aproximação e distanciamento, assim como a identificação das figuras presentes nas capas, e os temas concretizados por elas.

O terceiro e último capítulo se detém na construção visual das capas que compõem a discografia da cantora. Os diferentes estilos visuais presentes nas imagens serão comparados com as obras de outros artistas pertencentes aos domínios do design, pintura e cinema, utilizando como metodologia os conceitos e procedimentos estabelecidos pela semiótica plástica. Para tanto, mobilizamos o conceito de “semissimbolismo”, a fim de compreender como as imagens das capas usam formas, cor, posição para construir dados efeitos de sentido e como esses elementos da expressão se homologam ao plano do conteúdo. Lançamos mão também do conceito de sincretismo para observar as relações entre imagens e os títulos dos álbuns.

O trabalho almeja observar a narrativa que se depreende das capas, sua cobertura temático-figurativa e a importância do plano da expressão na construção das narrativas e da semântica discursiva, assim como o sentido estabelecido através das relações semissimbólicas. Busca-se, por meio desse procedimento analítico, comprovar a adequação do modelo teórico da semiótica para análise de textos verbo-visuais, contribuindo para compreender os mecanismos usados pela indústria da fama e das celebridades. Por fim, pretende-se contribuir com a análise da representação e da circulação das imagens discursivas da mulher no universo da música pop.

2 NATUREZA, IDENTIDADE E LIBERDADE: ANÁLISE DO NÍVEL FUNDAMENTAL E NARRATIVO DAS CAPAS DOS ÁLBUNS

Este capítulo tem como intuito apresentar uma análise semiótica do nível fundamental e narrativo das capas que compõem a discografia da cantora Taylor Swift. Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Guimarães Barbosa, no *Dicionário essencial de comunicação*, definem de forma genérica a capa como a “proteção exterior de um impresso, geralmente confeccionada em papel ou outro material, flexível ou rígido”, e “é o primeiro contato visual do consumidor com o produto, motivo pelo qual é promocionalmente utilizada para atrair a atenção, informando sobre seu conteúdo e distinguindo-o dos demais nos pontos de venda” (RABAÇA; BARBOSA, 2014, p. 36).

O principal responsável pela popularização da capa de disco como a conhecemos hoje foi o designer Alex Steinweiss, contratado em 1938 pela Columbia Records para exercer a função de diretor de arte da gravadora, como explica Aicha Agoumi de Figueiredo Barat, em sua tese de doutorado intitulada *Capas de disco: modos de ler* (2018). Steinweiss, ao perceber o potencial mercadológico de revestir um álbum com capas mais atraentes do que o papel pardo que costumava embalar os discos, marcou o início do uso de design e fotografia para expandir a imagem do artista para além de sua música. Segundo Barat, o sucesso longo desse tipo de arte é atribuído aos hábitos sociais dos consumidores de música. Como as *capas* estão presentes em uma “cultura que valoriza não só a imagem *tout court*, mas que alimenta também o culto ao superastro, as capas ganham ainda mais força” (BARAT, 2018, p. 15).

Para exemplificar o ponto exposto por Barat, tomemos o álbum *Thriller* (1982), de Michael Jackson (figura 4). Com vendas estimadas em torno de 66 milhões de cópias, o álbum é considerado o mais vendido de todos os tempos mundialmente⁹. Pressupondo a capa do álbum como o primeiro contato visual do consumidor com o produto, de acordo com a definição de Barbosa e Rabaça, é possível afirmar que o número total de pessoas que entraram em contato com a imagem de Jackson, recostado em frente a um fundo negro vestindo um terno branco, foi ainda maior do que o número de vendas do disco, contribuindo para a solidificação de parte da imagem que o público associa ao cantor.

9 <https://www.cnn.com/2018/11/30/michael-jacksons-thriller-anniversary-still-all-time-best-seller.html#:~:text=While%20estimates%20vary%2C%20%E2%80%9CThriller%E2%80%9D,over%20100%20million%20copies%20worldwide.>

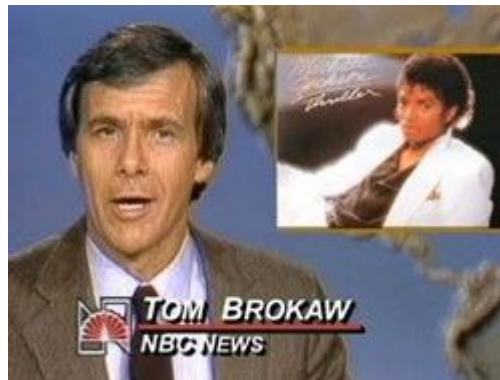
Figura 4 — Capa do álbum Thriller (1982), de Michael Jackson.



Fonte: Spotify. Acessado em 31/01/2021

A capa do álbum de Jackson demonstra como a imagem produzida é reutilizada como forma de identificar o artista mesmo anos após o lançamento do disco, como mostra a captura de tela abaixo, retirada de uma reportagem do canal NBC em 1984, dois anos após o lançamento do álbum (figura 5).

Figura 5 — Captura de tela do noticiário NBC News (1984)



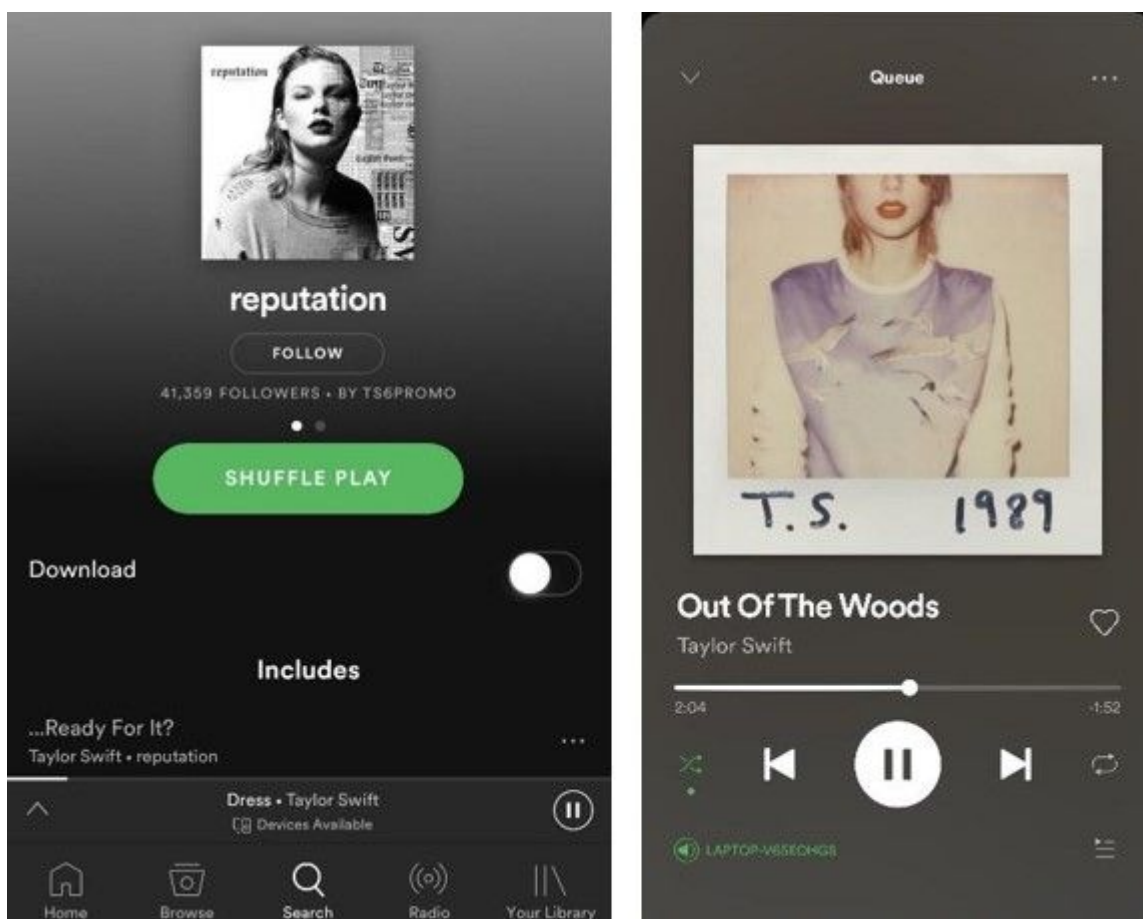
Fonte: YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=yrFKiN-VxQY>. Acessado em 31/01/2021

Voltando ao objeto de nosso estudo, observamos que a discografia da carreira de Taylor Swift é composta por nove álbuns de estúdio, lançados entre os anos de 2006 e 2020. Iniciada com o lançamento do álbum intitulado *Taylor Swift*, as nove obras da cantora foram disponibilizadas em mídia física, sendo os mais recentes também comercializados em formatos digitais. Após a finalização do processo de gravação da parte musical dos álbuns, eram realizadas sessões de fotos que, através de diversas trocas de figurinos e cenários, buscavam recriar o teor das composições presentes nas faixas de destaque dos discos, além da captura das imagens que viriam a ser as capas dos álbuns. Apesar da grande quantidade de imagens presentes nos encartes dos lançamentos (que em alguns álbuns servem como atrativo

para a compra das edições de luxo, como o encarte extra de *polaroids* que acompanha uma das versões de 1989), há uma certa uniformidade visual que apresenta coesão à imagem da estrela durante as diferentes fases de sua carreira. Segundo a própria Swift, em um evento digital com os fãs para o lançamento de um de seus discos, uma das satisfações obtidas pela atenção que ela presta ao seu estilo pessoal é conseguir olhar para uma foto antiga de sua carreira e identificar imediatamente a qual álbum ela pertence¹⁰.

O papel de destaque, sem dúvida, pertence à imagem escolhida como capa. Fisicamente disposta em frente ao disco que anuncia, é armazenada dentro de uma embalagem de plástico rígido transparente com tamanho padrão de 4,724 polegadas quadradas (12x12cm). Constituída em partes iguais como anúncio e produto artístico, a imagem de capa é também reproduzida em posição privilegiada nas plataformas de *streaming* onde os álbuns estiverem disponíveis, funcionando como o principal referencial visual de identificação do artista para os ouvintes digitais (figura 6).

Figura 6 — Capturas de tela dos álbuns Reputation e 1989.



Fonte: Spotify. Acessado em 31/01/2021

Para esta análise, selecionamos apenas as fotos, textos e títulos que compõem de

¹⁰ I kind of like to be able to look at old pictures and see what my hair looks like and what I'm wearing and be like 'Oh, that was the second album!'" <https://www.youtube.com/watch?v=8fDlhMAeN9Y>

maneira sincrética a capa frontal dos álbuns, por também serem as mais divulgadas em notícias referentes aos lançamentos da cantora. Acreditamos que as capas, por construírem a imagem de referência de um artista, condensem os sentidos a ele atribuídos. Pelo conjunto de capas obtém-se uma amostragem do percurso da carreira de um cantor ou banda de música.

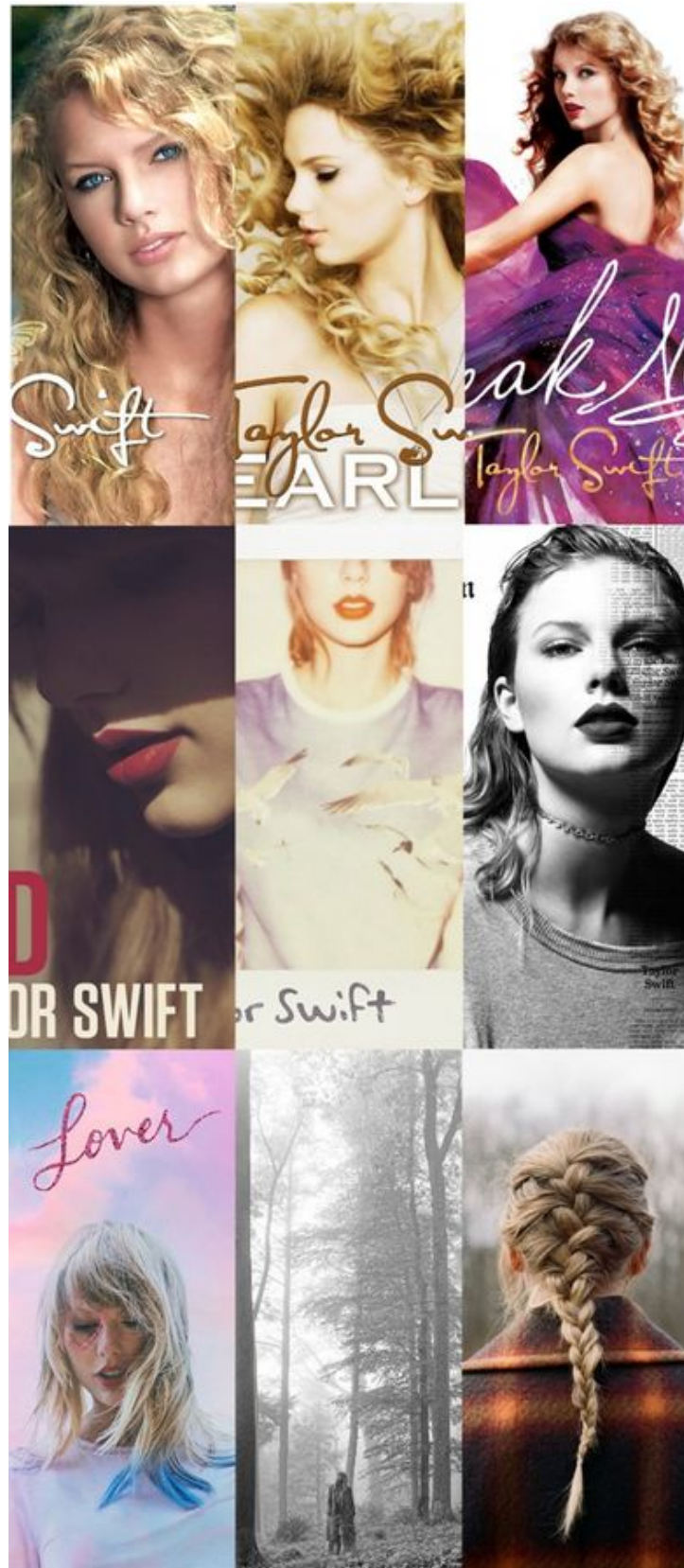
Neste trabalho, tomaremos as capas dos álbuns de Swift como texto, classificação que, segundo a semiótica, é possível para qualquer totalidade de sentido dotada de expressão e conteúdo, possibilitando a compreensão de sua significação. Em *Petites mythologies de l'oeil e de l'esprit*, Jean-Marie Floch descreve esses dois planos como:

O plano da expressão é o plano onde as qualidades sensíveis que possui uma linguagem para se manifestar são selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais. O plano do conteúdo é o plano onde a significação nasce das variações diferenciais graças as quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia ideias e discurso. (FLOCH, 1985, p. 9).

O que Floch descreve na passagem é a articulação que organiza os dois planos. Um plano de expressão pode articular formas, cores e fonemas, enquanto um plano de conteúdo é o modo como a cultura pensa o mundo e organiza as ideias. A relação entre esses dois planos, quando concretizada, pode resultar em um texto escrito, uma novela de televisão, uma capa de livro, entre outros.

Este capítulo busca compreender a relação estabelecida entre as capas dos álbuns de Swift. Mais propriamente, pretende-se observar como o conjunto de capas constrói uma dada história na carreira da cantora, por nós tomada como uma narrativa. Segundo o Dicionário de Semiótica, o “termo narrativa é utilizado para designar o discurso narrativo de caráter figurativo (que comporta personagens que realizam ações)” (GREIMAS et al., 1993, p. 327). Pretende-se observar no conjunto das capas dos nove álbuns se há transformações ao longo dessa narrativa, e como se dá o estabelecimento e ruptura de contratos entre os sujeitos presentes.

Figura 7 — As nove capas que compõem a discografia completa de Swift.



Fonte: Criação do Autor a partir de imagens disponíveis em Spotify. Acessado em: 31/01/2021

A partir de um rápido olhar pelas capas dispostas sequencialmente (figura 7), é

possível notar que a narratividade pressupõe a transformação do sujeito de um estado a outro. Como exemplo podemos observar a escolha de peças românticas para o figurino das primeiras capas, concretizando uma imagem de juventude e inocência projetada na cantora, em contraste com o despojamento das capas referentes aos anos seguintes de sua carreira. A análise aqui empreendida pretende observar a construção do discurso que envolve a representação da mulher na mídia, assim como a expectativa da imagem pública de cantoras pop.

Para a semiótica, o plano do conteúdo dos textos é analisado por meio do percurso gerativo de sentido. Esse percurso é dividido em três níveis, fundamental, narrativo e discursivo, cada um dotado de um componente sintático e semântico. Neste capítulo, a análise vai se concentrar nos dois primeiros níveis do percurso presentes nas capas: o nível fundamental e o nível narrativo.

Como dissemos, ao observar as capas que completam a discografia da cantora, é possível identificar a construção de uma narrativa. Propomos segmentar o conjunto das capas em três partes, dispostas de acordo com a ordem cronológica dos lançamentos e por nós nomeadas “Era uma vez...”, “Quem sou eu?” e “Enfim livre”. A divisão e agrupamento das capas se deu pela identificação de similaridades técnicas e percursos narrativos que perpassavam os álbuns, resultando em três grupos de temática e estética uniforme. Os nomes elaborados para cada fase foram criados a partir das conclusões da análise dos três níveis do plano de conteúdo dos textos, assim como a plasticidade de seu plano da expressão.

2.1 “ERA UMA VEZ...”: ENTRE NATUREZA E CULTURA

Figura 8 — Capas dos álbuns Taylor Swift (2006), Fearless (2008) e Speak Now (2010).



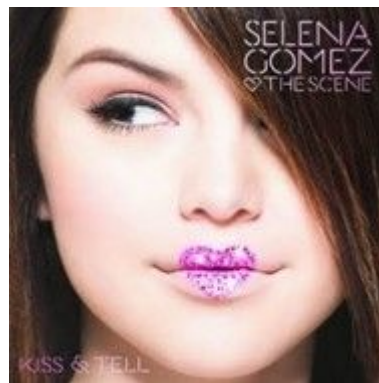
Fonte: Spotify. Acessado em 31/01/2021

As capas que compõem a primeira parte do conjunto (figura 8) são referentes aos álbuns *Taylor Swift* (2006), *Fearless* (2008) e *Speak Now* (2010). Os três álbuns pertencem ao gênero musical country e compreendem o período dos primeiros quatro anos da estreia da

carreira musical de Swift. Além de os discos terem em comum a musicalidade *country*, as fotos das capas dos três álbuns dessa primeira fase foram feitas por fotógrafos habituados a retratar artistas desse gênero musical, tais como Melina Norris, Andrew Orth e Joseph Anthony Baker.

“Era uma vez...” foi escolhido como título da fase inicial por representar tanto a estética assumida pela cantora durante os anos iniciais de sua carreira quanto a organização da narrativa que seria apresentada ao público. Por muitas vezes, o início da carreira de uma cantora pode ser tomado como a paráfrase de um conto de fadas em que a estrela desempenha o papel da “boa moça” idealizada que preenche os requisitos para se tornar uma princesa. Temos como exemplos as carreiras de diversas cantoras norte-americanas que foram alçadas à fama por estrelarem produções do canal Disney Channel, como a amiga de Swift, Selena Gomez (figura 9).

Figura 9 — Capa do álbum *Kiss and Tell* (2009), de Selena Gomez.



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

No videoclipe do primeiro single de seu álbum de estreia, Gomez interpreta um personagem similar à Cinderela, limpando uma mansão enquanto é vigiada por uma mulher mais velha de aspecto vilanesco (figura 10).

Figura 10 — Cena do clipe *Tell me something I don't know*, de Selena Gomez.



Fonte: YouTube, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_RRyniZG0Jo. Acessado em 31/01/2021

A carreira de Swift, ao contrário da de Gomez, não teve origem em um programa do Disney Channel, mas compartilha similaridades nas datas de início (Gomez estreou a série “Os feiticeiros de Waverly Place” em 2007, um ano após o lançamento do primeiro álbum de Taylor). Como primeiro contato da cantora com o grande público, o álbum de estreia funciona como uma apresentação da personagem em construção ao público.

Taylor Swift (2006) foi lançado quando a cantora tinha apenas 16 anos de idade e ainda cursava o primeiro ano do ensino médio. Natural da Pensilvânia, Estados Unidos, Swift mudou-se com sua família para a cidade de Nashville, no Tennessee, em busca de oportunidades musicais no estado natal de lendas como Aretha Franklin, Tina Turner e Dolly Parton. Após alguns concursos musicais locais e a rejeição de diversas gravadoras, Swift assinou contrato com o selo Big Machine Records, responsável pelo lançamento dos seis primeiros álbuns de sua carreira, mas com quem futuramente viria a travar uma longa e pública batalha judicial.

Apesar da idade, Swift participou ativamente da produção do álbum, compondo grande parte das músicas gravadas, composições pessoais que versavam sobre suas experiências amorosas e anseios adolescentes. A cantora participou também da elaboração do design da embalagem que acompanhava o álbum, que conta com desenhos e rabiscos com sua própria caligrafia.

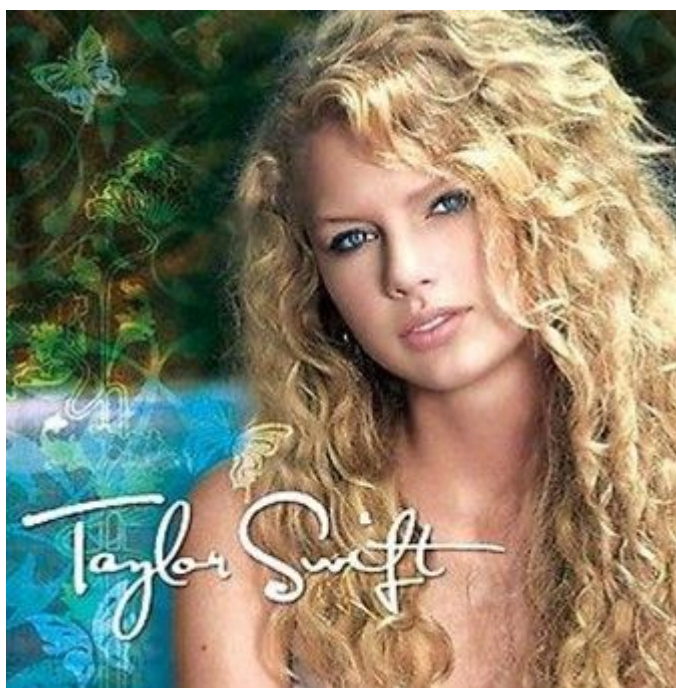
Para a parte visual que acompanharia o álbum, a cantora foi fotografada pelos fotógrafos Melinda Norris e Andrew Orth, que até hoje dedicam em seus websites uma seção exclusiva para as fotos desse ensaio fotográfico. Realizada em um rancho de aspecto simples em meio a tratores, carros antigos e um celeiro, a sessão de fotos apresentava Swift como uma cantora *country* pertencente ao mesmo meio que os seus ouvintes almejados, recriando uma ambientação mais próxima de seu enunciatário do que de sua própria Pensilvânia natal.

Começaremos a análise pelo nível fundamental do percurso gerativo, definido como o mais simples e abstrato do percurso. É na semântica desse nível em que as categorias na base de construção de um texto estão abrigadas. Essas categorias são firmadas em uma oposição, e para serem tomadas em conjunto precisam apresentar algum tipo de similaridade (FIORIN, 1989, p. 21). A categoria *morte*, por exemplo, opõe-se à categoria *vida*, mas não se relaciona com a categoria *cultura*, por não possuir com ela uma ligação direta. Fiorin completa que “os termos opostos de uma categoria semântica mantém entre si uma relação de contrariedade” e que “são contrários os termos que estão em relação de pressuposição recíproca” (FIORIN, 1989, p. 22). Temos como exemplo o termo *morte*, que pressupõe o termo *vida*. O termo contrário, contudo, difere do “contraditório”, que é obtido através de uma operação de negação a cada um dos termos contrários. O contraditório de *morte*, portanto, é a *não-morte*, que implica o termo *vida*. Logo, como continua Fiorin, os dois termos contraditórios, como *não-morte* e *não-vida*, são contrários entre si, e são denominados pelo autor como “subcontrários”. Esses termos, quando reunidos, criam os termos complexos (reunião dos

contrários) e neutros (reunião dos subcontrários), como os mortos-vivos dos filmes do diretor George A. Romero, popularmente conhecidos como “zumbis”, que são ambos os termos ao mesmo tempo.

Os elementos presentes nas categorias semânticas de base são classificados como *eufóricos* e *disfóricos*, sendo o primeiro referente a um valor positivo e o segundo a um valor negativo. É importante notar que esses valores não são determinados pelo leitor, e estão presentes dentro do próprio texto, podendo um mesmo termo ser disfórico em um texto e eufórico em outro, como o autocontrole de uma mulher de negócios, que em uma comédia romântica pode ser disfórico, mas que em um *thriller* pode ser eufórico. É também através de operações de negação e asserção que a sintaxe do nível fundamental opera, indo da afirmação de um termo, para sua negação e para a afirmação do outro, como observaremos a seguir.

Figura 11 — Capa do álbum Taylor Swift (2006).



Fonte: Spotify. Acessado em 31/01/2021

A capa do álbum *Taylor Swift* (figura 11) apresenta a imagem da cantora enquadrada da altura de seu colo para cima, com os cabelos soltos e com a cabeça levemente inclinada para a sua direita, em frente a um fundo que parece recriar uma floresta atrás de um lago. No nível fundamental da análise, a oposição apresentada é a da *natureza vs cultura*. A ausência de nitidez do figurino que a cantora usa, aliada à maquiagem de aparência natural e cabelos soltos em meio à natureza, expõe a euforização que esse termo recebe nesta primeira oposição. Sobre a categoria semântica natureza, o *Dicionário de semiótica* (GREIMAS et al., 1993). aponta que ela é necessariamente cultural, visto que foi introduzida em um determinado contexto, sendo, portanto, uma natureza culturalizada (GREIMAS et al., 1993, p.

110). Na primeira capa que estampa a carreira da jovem artista, ela é apresentada de maneira frontal olhando diretamente para a câmera. O olhar encara o narratário, o tu a quem o eu narrador do texto se dirige. Embora obviamente maquiada e produzida, seu apelo visual é de simplicidade e naturalidade, como se os cachos louros caíssem naturalmente. Pouco se vê de seu figurino, cuja própria ausência revela a intenção de enfatizar os elementos naturais da cantora, e não alienar seu público em potencial, como a utilização de marcas de *haute couture* poderia fazer, por exemplo. Não há a artificialidade de um estúdio fotográfico, tampouco a concretude de uma paisagem natural real. A natureza aparece sugerida como um conteúdo do texto.

O segundo álbum, *Fearless* (2008), é, até o presente momento, um de seus maiores sucessos de crítica (vencedor do *Grammy* de álbum do ano e álbum *country* do ano) e o seu maior sucesso de vendas, totalizando 20 milhões de cópias ao redor do mundo. Abordando de maneira mais literal a temática dos contos de fadas, o lançamento do álbum foi precedido pelo *single* “*Love Story*”, cujo vídeo retratava a cantora fantasiando uma relação com um pretendente no topo de um castelo, em versos que os comparavam a Romeu e Julieta (figura 12).

Figura 12 — Cena do videoclipe de *Love Story*, de Taylor Swift



Fonte: YouTube, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8xg3vE8Ie_E. Acessado em: 31/01/2021

Figura 13 — Capa do álbum Fearless (2008)



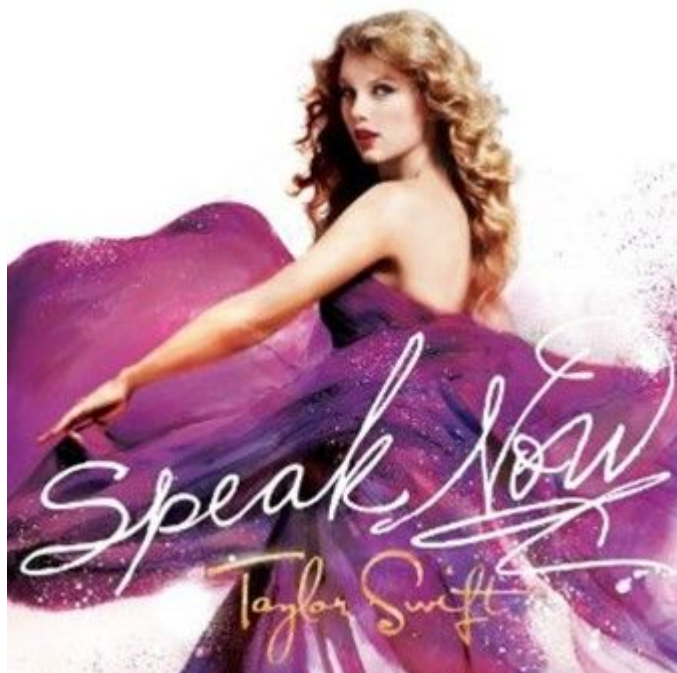
Fonte: Spotify. Acessado em 31/01/2021

Em oposição à capa do primeiro álbum, a imagem produzida para *Fearless* (figura 13) é um trabalho de estúdio que não só retira a cantora da recriação de um ambiente natural, mas também abrange o escopo do recorte de sua figura.

Fotografada por Joseph Anthony Baker, a imagem exhibe seu corpo da cintura para cima, envolto em um vestido arrumado e justo que não seria apropriado para o cenário da primeira capa. A explosão dos cabelos voando, em contraste à moldura que formavam ao redor de seu rosto na primeira fotografia, adiciona artificialidade à imagem final, provavelmente realizada por meio da combinação de um ventilador no estúdio com um trabalho de edição de *photoshop*. A negação da natureza, indo em direção à categoria da cultura, é aqui euforizada. Os cachos, que no primeiro álbum possuíam aspecto mais selvagem, apresentam nessa capa a aparência de maior brilho e controle, mesmo jogados ao vento, revelando uma versão mais produzida da cantora.

Após o estrondoso sucesso de *Fearless* (e uma controvérsia envolvendo o rapper Kanye West, durante o *Video Music Awards* em 2009, que viria a marcar todo o resto de sua carreira, e que será detalhada nesta análise posteriormente), Swift retornou com o álbum *Speak Now* (2010). De acordo com o CEO da gravadora *Big Machine Records*, a cantora teria inicialmente sugerido que o nome do álbum fosse *Enchanted*, mas que ele teria recusado pela obra não mais refletir um conto de fadas, fazendo-a trocar para o título que o álbum possui hoje¹¹.

¹¹ <https://web.archive.org/web/20121013195955/http://www.reuters.com/article/2010/10/15/us-swift-idUSTRE69E5RK20101015?pageNumber=3>

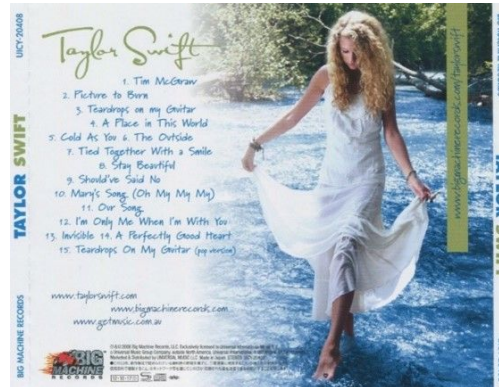
Figura 14 — Capa do álbum *Speak Now* (2010)

Fonte: Spotify. Acessado em 31/01/2021

A capa do álbum (figura 14) foi mais uma vez fotografada por Baker, escolha da cantora para o trabalho. Novamente uma sessão realizada em estúdio, a câmera distancia-se ainda mais para revelar Swift quase de corpo inteiro, vestindo um volumoso vestido roxo que abrange toda a imagem. O cabelo, meticulosamente arrumado por um profissional, cai graciosamente em volta de seus ombros e suas costas nuas. O rosto, com os lábios vermelhos e olhos bem delineados, foge da naturalidade com que fomos apresentados inicialmente à cantora. Na oposição semântica da *natureza vs cultura*, há uma forte euforização do segundo termo, em uma composição nada natural; cenário, figurino e a própria postura da cantora revelam-se produzidas e construídas. Se na capa do primeiro álbum afirma-se a natureza, especialmente pelo aspecto natural de Taylor, na segunda capa há uma negação da natureza. Na última capa da primeira era, identifica-se a afirmação da cultura. *Speak Now* sucedeu *Fearless*, álbum vitorioso no *Grammy*, e buscou-se intensificar os valores de cultura insinuados na capa desse segundo álbum, refletindo a avaliação do meio social que a sancionou positivamente.

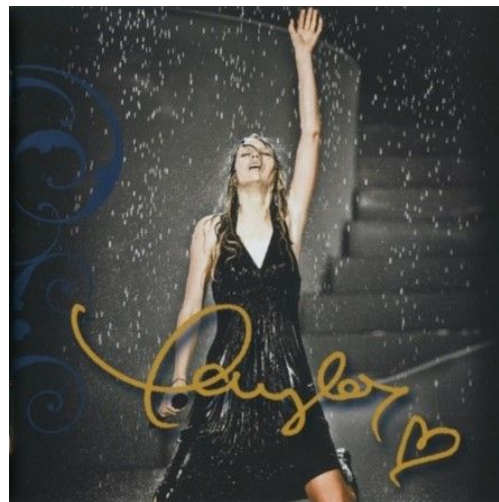
Por serem produtos comerciais, é esperado que todos os elementos que envolvam a artista sejam euforizados em qualquer de suas capas, resultando no tipo de imagem que a cantora deseja projetar para cada um de seus lançamentos. Como dissemos anteriormente, as passagens entre esses polos são identificadas seguindo uma narrativa em sua carreira. Nas imagens abaixo (figuras 15, 16 e 17), retiradas dos encartes oficiais dos álbuns, podemos observar exemplos adicionais das relações de afirmação e negação das categorias *natureza e cultura*.

Figura 15 — Contracapa do álbum Taylor Swift (2006)



Fonte: Encartes Pop. Disponível em: <https://www.encartespap.com.br/2010/02/encarte-taylor-swift-taylor-swift.html>. Acessado em 31/01/2021

Figura 16 — Contracapa do álbum Fearless (2008)



Fonte: Encartes Pop. Disponível em: <https://www.encartespap.com.br/2010/04/encarte-taylor-swift-fearless.html>. Acessado em 31/01/2021

Figura 17 — Contracapa do álbum *Speak Now* (2010)

Fonte: Encartes Pop. Disponível em: <https://www.encartespop.com.br/2010/10/encarte-taylor-swift-speak-now-digital.html>. Acessado em 31/01/2021

Assim como na análise das capas frontais, identificamos nas contracapas a afirmação da natureza na primeira figura, em que o sujeito levanta o seu vestido enquanto atravessa um rio, no cenário de uma floresta; a negação da natureza na segunda imagem, que apresenta a cantora encharcada no meio de uma chuva de aspecto artificial enquanto segura um microfone na frente de uma escada; e, por fim, a afirmação da cultura, em que Swift aparece como uma Marilyn Monroe em amarelo, de saltos altos e produção de figurino e maquiagem elaborada em um estúdio.

Passemos ao exame das capas deste primeiro recorte do ponto de vista da narrativa. A segunda etapa do percurso gerativo do sentido é o nível narrativo, em que a narrativa se organiza do ponto de vista de um sujeito que se transforma. Para a semiótica, o termo narrativa possui duas concepções complementares, como explica Barros:

Narrativa como mudança de estados, operada pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca dos valores investidos nos objetos; narrativa como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário (BARROS, 2005, p. 20).

A sintaxe narrativa possui dois tipos de enunciados elementares: os de estado e os de fazer, e eles se caracterizam pelas relações de transitividade entre os actantes sujeito e objeto. Há duas possibilidades de relações entre os sujeitos e objetos: junção e transformação, que resultam, respectivamente, nos enunciados de estado e nos de fazer.

Iniciando a análise do nível narrativo das capas, identificamos no enunciado de estado da primeira capa a junção entre o sujeito Taylor com o ambiente onde habita, um campo iluminado e acolhedor, que representa a naturalidade e simplicidade ao redor da cantora. Embora em junção a este cenário, o sujeito encontra-se em disjunção com o objeto-valor sucesso. Nessa primeira capa, o sujeito encontra-se em estado de espera, parado, aguardando a promessa do sucesso. A cantora, ao ser manipulada pelo destinador (produtores, pessoas que reafirmam seu talento), converte-se em sujeito do fazer em busca do objeto-valor sucesso. É na etapa estampada na segunda capa que o sujeito já apresenta algum movimento de corpo,

revelando-se aos poucos. O valor investido no objeto desejado pelo sujeito é modal, pois ele modifica a relação do sujeito com os valores e fazeres. O sujeito Taylor, jovem mulher em um meio musical dominado por homens, tem sua relação com o objeto modalizada pelo dever-fazer, ou seja, dever ser pura, feminina, não possuir opiniões em temas controversos ou transgredir regras sociais do meio *country* americano. Como exemplo da conduta conservadora referente a esse gênero musical, podemos observar a carreira do trio feminino *The Chicks*, reverenciado por Swift como uma de suas inspirações musicais enquanto jovem, que, após se posicionarem contra a guerra do Iraque no começo dos anos 2000, tiveram de lidar com o boicote de rádios e ameaças de morte vindas de ouvintes¹².

A regência do enunciado de fazer sob o enunciado de estado resulta em um programa narrativo, que pode ser simples ou complexo, e “deve ser considerado a unidade operatória elementar da sintaxe narrativa” (BARROS, 2001, p. 31).. Nesse programa narrativo, o sujeito Taylor consegue para si o objeto-valor sucesso, sendo o seu próprio sujeito do fazer, cujo resultado de conjunção a transformará em um sujeito realizado. Essa comunicação hierárquica entre os estados é um programa de aquisição, pois culmina na conjunção com o objeto-valor desejado, que aparece concretizado na terceira capa no vestido elegante, maquiagem e estúdio. O programa projetado nessas três capas mostra a transformação do sujeito; a passagem da espera para a ação. Nota-se também a diferença entre a contenção dos gestos expressados na primeira capa e a expansão da figura do vestido que se destaca em frente a um fundo branco na terceira, revelando mais o seu corpo e narrativizando o amadurecimento dessa mulher.

Existem dois tipos fundamentais de programas narrativos: a competência, definida como “uma doação de valores modais” (BARROS, 2005, p. 27) e a performance, a ação do sujeito em busca dos objetos desejados. O programa de competência neste caso é subentendido; não vemos Taylor aprendendo a compor ou cantar; sendo o foco narrativo o programa de performance em que Taylor, sujeito do fazer, compõe e canta para adquirir como sujeito de estado os valores que deseja.

Essa sequência de programas narrativos relacionados por pressuposição resulta no percurso narrativo. Uma de suas possibilidades de representação é no percurso do sujeito, encadeamento de um programa de competência com um programa de performance. Nesse nível do percurso, Taylor cumpre o papel actancial do sujeito do querer-ser, do querer-fazer e do saber-fazer; sujeito competente para fazer, sujeito operador do fazer e sujeito realizado pelo fazer. Por Taylor compor e tocar suas próprias músicas, que por si próprias são baseadas em experiências extremamente pessoais, o foco reside no programa reflexivo, visto que ela própria é detentora da competência que a fará adquirir o objeto desejado. Tendo apenas a capa como texto aqui analisado, não há um sujeito explícito que doa os valores para Taylor, trazendo o foco para o programa da performance.

12 <https://www.cbsnews.com/news/dixie-chicks-recall-death-threat/>

Há, contudo, a presença marcada de um oponente no caminho do sujeito do fazer Taylor: Kanye West. Embora sua figura não esteja representada nas capas dos álbuns, lança-se mão de breve apresentação de sua relação com a cantora para melhor compreensão do próximo conjunto de capas. Representando o papel de auxiliar negativo, o oponente é assumido por um ator que corresponde a um não poder fazer individualizado, entravando a realização do programa narrativo (GREIMAS et al., 1993, p. 351). No ano de 2009, próximo do final da cerimônia do *Video Music Awards*, premiação da MTV americana que escolhe os melhores videoclipes do ano, Taylor Swift subiu ao palco para receber das mãos do rapper Kanye West o prêmio de melhor videoclipe feminino. West, infeliz com o resultado, interrompeu o discurso de Swift para proclamar que a cantora Beyoncé, também indicada na mesma categoria, merecia ter ganhado em seu lugar. Assistido por milhões de pessoas, o momento constrangedor virou um dos assuntos mais discutidos do ano, sendo comentado até pelo então presidente Barack Obama, que tomou o lado de Swift¹³.

Voltando ao objeto de análise, as capas, vemos que, ao final do esquema narrativo, entra em cena o percurso do destinador-julgador, que avalia e sanciona o fazer do sujeito. Na passagem entre o anonimato e a fama, as três capas revelam o sujeito sancionado positivamente. Taylor sabe e quer fazer, obtém reconhecimento do público e se torna bem enquadrada na indústria da música. A perda da naturalidade juvenil da primeira capa, condensada pelos vestidos esvoaçantes, maquiagem forte e poses emblemáticas da cultura pop americana, traz ao público uma estrela em ascensão.

Do ponto de vista da semântica narrativa, os valores podem ser definidos como verdadeiros (que parecem e são), falsos (que não parecem, mas são), mentirosos (que parecem, mas não são) ou secretos (que não parecem, mas são). Na indústria das celebridades, a construção de valores como verdadeiros é essencial para a percepção que os fãs possuem dos artistas. Na carreira de Taylor, investe-se na expressão constante de surpresa toda vez que era recompensada com um troféu, no amor demonstrado publicamente durante os diversos relacionamentos com outras celebridades, e na tematização dos seus rompimentos amorosos nas letras das suas canções. Para desempenhar o papel de boa moça, não se pode deixar dúvida. Nas capas, não há, contudo, compromisso com a representação referencial. Pelo contrário, no percurso das três capas, a imagem de Taylor passa a ser cada vez mais produzida, aproximando-a do universo das estrelas de cinema. Nesse processo industrial de construção da imagem, observemos como se desdobram nas próximas etapas.

13 <https://www.nme.com/news/music/kanye-west-759-1309565>

2.2 “QUEM EU SOU EU?”: IDENTIDADE E ALTERIDADE

Figura 18 — Capas dos álbuns *Red* (2012), *1989* (2014) e *reputation* (2017), de Taylor Swift



Fonte: Spotify. Acessado em 31/01/2021

A segunda era da discografia da cantora corresponde às capas (figura 18) dos álbuns *Red* (2012), *1989* (2014) e *reputation* (2017). Outra fase de grande sucesso de crítica e público, rendeu à Swift mais um Grammy de álbum do ano por *1989* e a turnê mais rentável da história durante a divulgação de *reputation*¹⁴. É também a era em que pela primeira vez os seus lançamentos são oficialmente classificados como pertencentes ao gênero pop, marcando o momento em que a cantora se afirmou como estrela global, emaranhando ainda mais sua produção artística com sua vida pessoal.

Com *Red*, Swift novamente lançava um álbum após o intervalo de dois anos, espaço de tempo que, segundo a cantora, é o bastante para acontecer mudanças como o seu endereço, corte de cabelo e suas crenças¹⁵. *Red* marcou a primeira vez que Taylor trabalhou com a ajuda de produtores experientes no gênero de música pop como o sueco Max Martin, produtor de grandes sucessos de artistas como Britney Spears e Backstreet Boys. Foi com uma de suas produções, o single *We are never ever getting back together*, que Swift conseguiu pela primeira vez chegar ao topo da *Billboard Hot 100*, parada de sucessos que elenca semanalmente as músicas de acordo com as reproduções nas rádios norte-americanas. Embora mantendo composições baseadas em sua vida pessoal, grande parte dos singles de trabalho do novo álbum foi trocada (de instrumentos como banjo e violão) por arranjos mais contemporâneos e eletrônicos.

Além da nova sonoridade, a transição da cantora para um terreno mais próximo de outras estrelas de música pop aconteceu também na sua imagem no material promocional do álbum, iniciada na capa do disco.

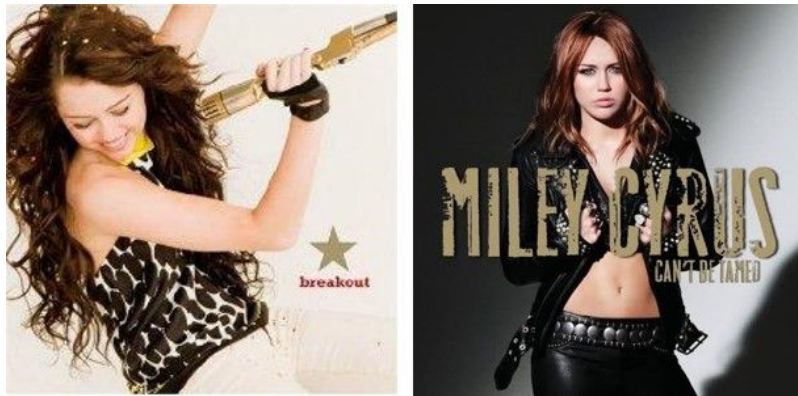
Quando uma cantora completa alguns anos em uma indústria que exige constante

14 <https://www.radio.com/blogs/tiana-timmerberg/taylor-swift-s-reputation-tour-crushes-record-highest-grossing-us-tour>

15 "Two Years gives you enough time to grow, and to change, you know, to change your priorities, change where you live, change your hair, change what you believe in" <https://www.youtube.com/watch?v=8fDlhMAeN9Y>

renovação como a do entretenimento, alguns caminhos complementares geralmente são trilhados, como o da ênfase dos elementos sensuais presentes na imagem da artista e a sugestão de que ainda há mais para se conhecer, que o seu potencial ainda não foi esgotado e que novas surpresas virão. Esses caminhos tendem a ser concretizados através de escolhas de mudanças de maquiagem, cabelo e figurino. Tanto na intensificação da sexualidade nas imagens das cantoras, quanto na promessa de novidade, as narrativas das cantoras pop costumam ser baseadas na transformação adquirida com o amadurecimento. Podemos observar essa transição nas capas de outras duas estrelas originárias do Disney Channel, Miley Cyrus (figura 19) e Hilary Duff (figura 20).

Figura 19 — Capas dos álbuns Breakout (2008) e Can't be tamed (2010), de Miley Cyrus.



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

Figura 20 — Capas dos álbuns Metamorphosis (2003) e Dignity (2007), de Hilary Duff



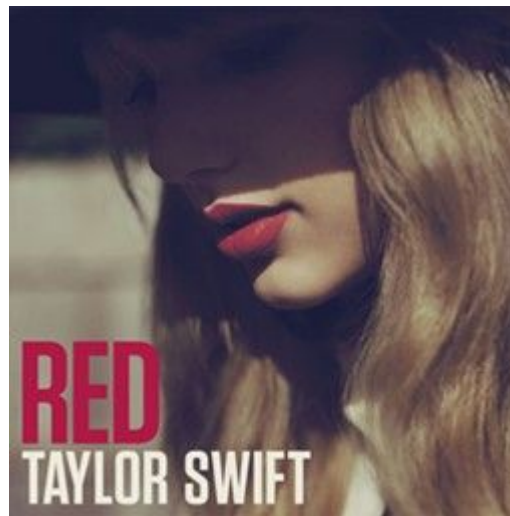
Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

Cyrus e Duff compartilham a trajetória de outras estrelas da Disney, como Britney Spears, Christina Aguilera e Selena Gomez. O motivo de tantas jovens cantoras já serem celebridades conhecidas pelo grande público é justificado por Lieb pela facilidade de

conseguir sucesso por meio de uma marca já conhecida, diminuindo os riscos de investir na produção de um disco em uma indústria que lança por volta de 30 mil álbuns por ano (LIEB, 2013, p. 102). Essas estrelas alcançaram fama na pré-adolescência em programas destinados ao público juvenil, e inevitavelmente atingiram um momento de suas carreiras musicais em que seu apelo sexual passou a integrar suas imagens com maior proeminência. Tanto a capa de *Can't be tamed* quanto a de *Dignity* apresentam as estrelas com maquiagem mais pesada e sensualidade mais pronunciada, como no abdômen exposto de Cyrus e no ombro nu de Duff. A persistência dessas narrativas resulta em um tipo de “novidade esperada”, visto que, ainda de acordo com, Lieb há uma expectativa de tradição e repetição em relação ao cultivo e estabelecimento de celebridades.

As três imagens das capas pertencentes ao segundo conjunto, “Quem sou eu?” possuem no nível fundamental do percurso a oposição entre a *identidade vs alteridade*. O sujeito que terminou a primeira fase por recusar a natureza euforizada no primeiro álbum encontra-se na capa de *Red* (figura 21) em frente a uma natureza tímida e desfocada.

Figura 21 — Capa do álbum Red (2012).



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

A capa do disco marca a primeira vez que o rosto da cantora é exposto com algum tipo de bloqueio, nesse caso a sombra, impedindo sua visualização por completo. O termo identidade é definido no *Dicionário de Semiótica* como “o princípio de permanência que permite ao indivíduo continuar o ‘mesmo’ ... ao longo de sua existência narrativa” (GREIMAS et al., 1993, p. 252) , e reflete o momento emblemático do sujeito que busca afirmar a “persistência do seu ser”, embora neste momento de sua carreira explore um terreno não desbravado. Um recurso similar de obstrução visual foi utilizado para a capa de *1989*, que recria a estética de uma foto polaroide, em um enquadramento que deixa os olhos de Swift de fora do campo de visão do leitor. As duas capas, contudo, possuem elementos suficientes para que a cantora seja reconhecida nas imagens, como os lábios pintados de vermelho, a essa

altura presentes na maioria de suas aparições públicas, e os cabelos loiros, a partir da capa de *Red*, alisados, afastando-a da estética *country* de seus primeiros álbuns.

Quando comparado com o conjunto de imagens nomeado “Era uma vez...”, observa-se a ênfase na mudança e descoberta do sujeito, especialmente nas duas primeiras capas do segundo conjunto, que euforizam o que não pode ser visto. Na capa de *Red*, o que de fato é visto, como os lábios da cantora, enfatiza a sensualidade mais madura que essa nova fase de sua carreira propõe, em curvas sensuais e iluminadas no centro da imagem. Na imagem da capa de *1989*, apesar dos lábios vermelhos continuarem expostos, o que chama a atenção é o vestuário da cantora, que pela primeira vez é vista na capa vestindo uma peça que não seja um vestido. A escolha de um suéter despojado para o figurino representa a ambientação mais urbana obtida com a mudança da cantora em 2014 para Nova York.

Na capa de *Red*, há a tímida sugestão de natureza ao fundo, enquanto a representação de natureza na capa de 1989 é expressa através da estampa de pássaros brancos voando em um céu azul no suéter que a cantora veste. A dúvida em relação à sua identidade é apresentada na primeira capa por meio da sombra criada pelo chapéu, e na segunda pelo corte do enquadramento da imagem. Embora o rosto da cantora seja enfatizado em ambas as capas, é nas duas oferecido de maneira incompleta, estratégia essa que é replicada nas contracapas dos álbuns (figura 22).

Figura 22 — Contracapa dos álbuns *Red* (2012) e *1989* (2014)



Fonte: Encartes Pop. Disponível em: <https://www.encartespap.com.br/2014/10/encarte-taylor-swift-1989-digital.html>. Acessado em 31/01/2021

Se nessas duas capas há uma euforização do que não pode ser visto, o completo oposto é representado na capa de *reputation*, uma fotografia da cantora em preto e branco em que seu rosto é exibido frontalmente, parcialmente encoberto por seu nome em tipos similares às manchetes de jornais. Ao contrário das outras duas capas dessa fase, a exposição é euforizada, concluindo uma fase iniciada com a promessa de exposição de lados jamais explorados de sua personalidade e terminando com a revelação de que não há nada mais para esconder.

Durante a era “Era uma Vez...”, vimos que os enunciados elementares do nível narrativo se organizavam em relações de busca por fama e sucesso, e como o sujeito Taylor conseguiu, por meio de um programa de aquisição, encontrar-se em conjunção com o objeto-valor desejado.

A era “Quem sou eu?”, contudo, é organizada em torno de outro objeto-valor, a construção da nova identidade pop da cantora: moderna, rebelde, urbana e corajosa. Como enunciado elementar de estado, temos o sujeito Taylor em junção a uma bem sucedida carreira na música country, vencedora de *Grammys*, turnês lotadas e milhões de álbuns vendidos. Apesar de todo o sucesso, as vendas de seu álbum anterior, *Speak Now*, não foram tão altas quanto o álbum que sucedia, e o disco não lhe rendeu um segundo *Grammy* de álbum do ano, sendo indicado apenas na categoria country, que perdeu. Outro ponto importante é que, apesar do sucesso de vendas, Swift até então jamais havia conseguido alçar um single ao topo da parada da *Billboard Hot 100*, o que revelava uma certa limitação de alcance de diferentes tipos de públicos.

Podemos tomar como lição, a partir do já mencionado exemplo do trio *The Chicks*, que a migração de uma cantora de qualquer outro gênero para o pop funciona como uma forma de proteção de sua marca pessoal. Quando uma estrela tem apelo abrangente a diversos tipos de público, uma possível controvérsia que venha a acontecer tem menos probabilidade de impactar os diferentes segmentos de seus consumidores, protegendo-a de ser renegada por seu público completo caso seja sancionada negativamente.

O enunciado de fazer do sujeito Taylor, que revestirá o objeto-valor dessa fase, busca tornar-se não só uma cantora *country* de sucesso, mas uma estrela pop. Esse objeto-valor é modalizado pela expectativa do público e da indústria para que a sua transição entre gêneros aconteça de maneira convincente. A transformação, em relação ao primeiro conjunto de fotos, é perceptível no alisamento e mudança no corte de cabelo, no novo figurino e na nova maquiagem. O figurino, que durante a promoção do álbum *Red* assimilava-se à estética hipster dos moradores descolados do Brooklyn, foi trocado pela presença de saltos altos, saias curtas e roupas de grife em 1989, diferente do que o público associava à sua imagem antiga e mais próxima do que uma garota descolada das grandes cidades vestiria. Taylor é projetada como sujeito que possui a competência necessária para estar apta para a etapa da performance e conseguir completar sua transição entre o gênero *country* e o mundo pop. O potencial para a migração para o terreno musical do pop sempre esteve presente em Swift, que com seu 1,80m de altura, cabelos loiros e olhos azuis não difere muito dos traços que estamos acostumados a encontrar em estrelas norte-americanas.

O percurso do sujeito nessa segunda fase é complexo, pois o sujeito Taylor é modalizado pelo querer-ser e não saber-ser, revelados pelo olhar baixo e pela sombra no rosto encoberto pelo chapéu na capa de *Red*. O processo de amadurecimento e descoberta da identidade (querer-ser; poder-ser; saber-ser) mostra-se em plenitude na capa de *reputation*, novamente terminando uma fase após uma negativa da natureza e afirmação da cultura.

Dentre os programas narrativos que encontramos nessa fase, destacamos o que se refere ao contrato estabelecido pelo sujeito Taylor nos álbuns anteriores. Em um processo complexo, como a reinvenção de uma cantora enquanto estrela pop, é de extrema importância que a apresentação da persona renovada do sujeito não aliene o público antigo que a alçou ao nível que possui, mas que seja maleável o bastante para convencer o público que não demonstrava interesse em sua carreira anteriormente.

Tomemos por exemplo um dos temas que inevitavelmente uma jovem celebridade feminina precisa comentar em algum momento de sua carreira: feminismo. Quando perguntada sobre o tópico em uma entrevista para o jornal *Daily Beast* em 2012, Swift afirmou que não acreditava na disputa entre homens e mulheres, e que aprendeu com seus pais que, se ela trabalhasse tanto quanto os homens, teria o mesmo nível de sucesso¹⁶. Contudo, alcançar o alto escalão do mundo pop significava conquistar a mídia liberal situada em cidades cosmopolitas, como Los Angeles e Nova York, e Swift, ciente da popularização da discussão sobre feminismo (partindo inclusive de estrelas como Lady Gaga e Beyoncé), declarou para o *The Guardian* em 2014 que ela, de fato, se considerava feminista¹⁷.

Durante os dois primeiros álbuns dessa fase, Swift teve alguns dos maiores sucessos de sua carreira, resultando em uma sequência de sanções positivas que envolveram 4 *singles* no primeiro lugar da *Billboard*¹⁸, a maior primeira semana de vendas desde 2002 com a estreia de *1989* e mais um prêmio de álbum do ano no *Grammy* também por esse disco, o que a colocou num panteão de recordistas como Paul Simon, U2 e Adele¹⁹.

Em 2016, dois anos após o lançamento de *1989*, especulava-se sobre um possível novo álbum da cantora, que manteria a sua agenda de lançamentos a cada dois anos. O que não estava em seus planos, contudo, era mais uma controvérsia envolvendo Kanye West, mas cujas consequências dessa vez seriam negativas para o seu lado. Nesse mesmo ano, West lançou o álbum *The Life of Pablo*, atraindo a atenção da mídia por conta de um dos versos da música *Famous*, no qual cantava “*I feel like me and Taylor might still have sex, I made that bitch famous*”²⁰. West, após os ataques recebidos pelos fãs e amigos famosos de Swift, que representavam o papel actancial de adjuvantes (auxiliares positivos), argumentou ter recebido o consentimento da cantora para usar seu nome na música, o que ela negou veementemente. Tornando a situação ainda mais crítica, West lançou o vídeo para a música *Famous*, utilizando bonecos sintéticos ultrarrealistas recriando celebridades nuas em uma cama, dentre as quais Swift fazia parte. Acusações de ambos os lados se sucederam até que a estrela de reality shows Kim Kardashian, esposa de West, publicou na rede social *Snapchat* um vídeo de uma conversa de telefone entre os dois cantores, e que supostamente provava que o que seu marido

16 <https://www.thedailybeast.com/feminist-taylor-swift-is-loving-taylor-swift-feminist>

17 <https://www.theguardian.com/music/2014/aug/23/taylor-swift-shake-it-off>

18 <https://www.billboard.com/music/taylor-swift>

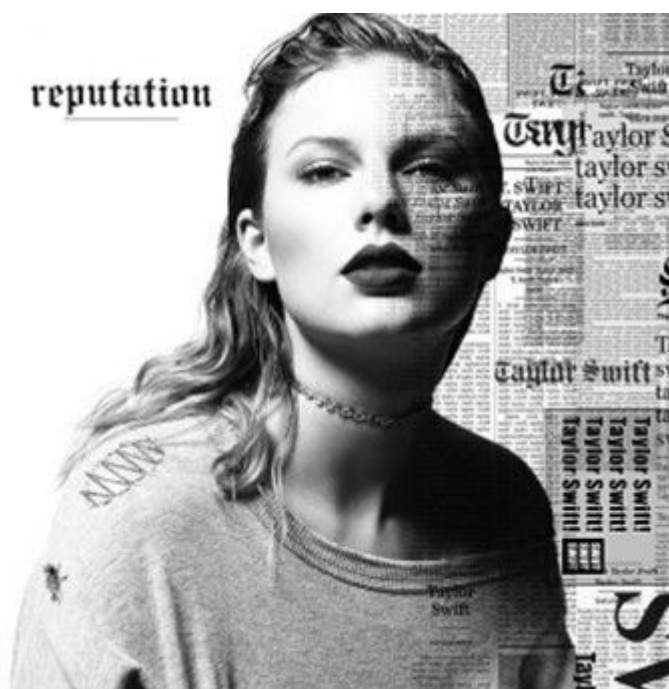
19 <https://www.washingtonpost.com/news/business/wp/2014/11/05/taylor-swifts-1989-becomes-the-first-platinum-album-of-the-year/>

20 “Eu sinto que eu e a Taylor ainda iremos fazer sexo, eu fiz essa vadia ficar famosa”. Tradução do Autor.

argumentava era verdadeiro. Apesar de Swift insistir que o vídeo tinha sido editado e não representava com veracidade o teor da conversa, uma parte do público já havia declarado que Taylor Swift havia mentido, e que toda a sua carreira, baseada na projeção da imagem de boa moça, também era uma farsa. Pela primeira vez sancionada negativamente, a cantora teve o seu Instagram atacado por antifãs que postavam *emojis* de cobras. Relatando a crise na imagem da cantora, o portal americano *Vulture*, parte da revista *New York Magazine*, publicou pouco tempo depois o texto do jornalista Nate Jones, indagando: “Lembram-se de quando Taylor Swift não era uma vilã?²¹”. Durante um ano, Taylor Swift desapareceu voluntariamente dos holofotes. Em 2017, ela lançou *reputation*.

Antes do anúncio oficial do álbum, Swift apagou todas as fotos que possuía em seu perfil do Instagram, substituindo-as por três curtos vídeos que, dispostos lado a lado, formavam uma cobra de tons neon se arrastando pelo chão, sugerindo que o seu próximo lançamento lidaria explicitamente com as controvérsias que culminaram em seu hiato forçado. Para a capa de *reputation* (figura 23), Taylor contratou a dupla de fotógrafos Mert Alas e Marcus Piggot, duo com mais de 20 anos de experiência em fotografias de celebridades e ensaios de revistas de moda.

Figura 23 — Capa do álbum *reputation* (2017).



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

Ao fim dessa fase, o sujeito Taylor encontra-se em conjunção com a fama enquanto estrela pop, sendo uma das maiores celebridades mundiais. Alcançar essa posição, no entanto, custou para Swift o controle cada vez menor sobre sua privacidade, incluindo um caso de

21 <https://www.vulture.com/2016/07/when-did-the-media-turn-against-taylor-swift.html>

assédio sexual cometido por um radialista (que a processou argumentando ter sido demitido por sua causa, sendo em seguida processado de volta pela cantora e perdendo, tendo que pagar a Swift a quantia simbólica de um dólar).

Na última capa da fase “Quem sou eu de verdade?”, vemos o sujeito Taylor manipulado por intimidação pelo destinatador-manipulador, cujo papel actancial era representado por seus críticos. Assumindo a nova identidade a partir da imagem de capa, Swift aceita interpretar o papel de menina má, reveste seu visual em um tom mais agressivo, usando maquiagem mais pesada, roupas escuras e videoclipes em que pela primeira vez aparece consumindo bebidas alcoólicas, assim como a presença inédita de palavrões em suas composições. Depois da reprodução desse programa narrativo já batido na cultura popular de entretenimento, Taylor Swift conseguiu finalmente retornar na fase seguinte às baladas românticas que lhe deram fama, encontrando algo ainda inédito em seu percurso de sujeito: liberdade.

2.3 A “ENFIM, LIVRE.”: RETORNO À NATUREZA

Figura 24 — Capas dos álbuns *Lover* (2019), *Folklore* (2020) e *Evermore* (2020)



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

A última fase, denominada “Enfim, livre” (figura 24), é composta pelas capas dos álbuns *Lover* (2019), *Folklore* e *Evermore* (ambos lançados em 2020). Seguindo o período mais conturbado da carreira de Swift e a sua mudança de imagem mais brusca até então, *Lover* foi recebido como uma espécie de retorno ao universo mais romântico pelo qual a cantora ficou conhecida, navegando entre baladas amorosas dedicadas ao seu companheiro Joe Alwyn e *singles* pop apresentados em clipes multicoloridos.

A capa do álbum *Lover* (figura 25), realizada pela fotógrafa Valheria Rocha, retrata Swift envolta por nuvens cor de rosa, focalizada em ângulo inferior, sem contato visual da cantora com o enunciário.

Figura 25 — Capa do álbum Lover (2019).



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

Assim como as capas de *Folklore* e *Evermore*, ambas fotografadas por Beth Garrabent, o sujeito Taylor é apresentado em ambientes externos, rodeado por elementos naturais. As capas marcam o retorno do sujeito à natureza, que, embora onírica e fantasiosa, volta a ser afirmada, como no primeiro álbum. Na primeira das capas, a cantora, embora próxima das lentes que a fotografam, não estabelece um diálogo direto com quem a observa. A segunda capa vai além (figura 26), retratando-a mais longe, mais uma vez olhando para um ponto fora das lentes, fechada em si própria vestindo roupas pesadas.

Figura 26 — Capa do álbum Folklore (2020).



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

O distanciamento atinge o seu ápice na terceira capa dessa fase (figura 27), onde a cantora aparece de costas para a fotógrafa, olhando apenas para a natureza que a cerca, mais seca e sem cor do que a floresta e o lago que a emolduravam na capa do primeiro álbum. O corpo aparece coberto, e o cabelo solto e natural da era 1, alisado na era 2, aparece mais ondulado, porém preso em uma trança.

Figura 27 — Capa do álbum *Evermore* (2020).

Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

Embora o lançamento de *Lover* tenha sido considerado uma espécie de retorno à Taylor boa moça do início de carreira, essa nova etapa é marcada por diversas mudanças nas posições públicas assumidas pela cantora, especialmente em comparação aos seus posicionamentos políticos na época dos lançamentos dos álbuns anteriores. Durante a eleição americana de 2016, o silêncio da cantora em relação à situação política do país, hesitando tomar lados e apoiar a candidata democrata Hillary Clinton, consenso entre a maioria das grandes estrelas no momento, resultou na apropriação de sua imagem por grupos neonazistas que a consideravam uma “deusa ariana²²”. Embora Swift tenha negado qualquer apoio ou conformidade com essas alegações, sua imagem apolítica se mostrava insustentável, especialmente em tempos de grande engajamento militante de outras celebridades.

Em 2018, Swift quebrou o silêncio sobre suas opiniões políticas ao fazer campanha para candidatos democratas do Tennessee, pedindo para que seus fãs votassem em candidatos que defendessem as causas raciais, feministas e LGBTQI+²³. No ano seguinte, próximo ao lançamento do álbum *Lover*, a cantora fez uma doação de 113 mil dólares para uma organização que luta contra leis homofóbicas, também no Tennessee²⁴. No documentário *Miss Americana* (2020), Swift argumentou não ter apoiado Clinton à presidência por medo de seu apoio refletir negativamente na candidata, visto que ela própria passava por um período difícil na mídia, situação similar ao que aconteceu após ter o seu engajamento feminista classificado como pertencente à “elite branca”. Entretanto, a simples decisão de se posicionar marcava

22 <https://www.vice.com/en/article/ae5x8a/cant-shake-it-off-how-taylor-swift-became-a-nazi-idol>

23 <https://www.theguardian.com/music/2018/oct/08/taylor-swift-breaks-political-silence-to-endorse-democrats-in-us-midterms>

24 <https://www.theguardian.com/music/2019/apr/09/taylor-swift-donates-113-000-fight-anti-lgbt-bills-tennessee>

uma nova era para o sujeito Taylor, marcando um fim em sua abstenção de questões polêmicas.

Os enunciados elementares do nível narrativo das capas da terceira fase organizam-se em relações pela busca do sujeito com o objeto de valor independência. O sujeito Taylor inicia essa fase em conjunção com o amor, de volta ao universo romântico, porém amadurecido, refletidos em uma relação pessoal da cantora de anos de duração e pouca ou quase nula invasão de privacidade. A independência buscada pelo sujeito, contudo, se refere ao âmbito profissional, em um programa narrativo que mostra o sujeito Taylor em busca do domínio de sua própria arte.

Em junho de 2019, pouco mais de um mês antes do lançamento de *Lover*, Swift publicou um texto na rede social *Tumblr* em que revelava que a sua antiga gravadora *Big Machine Records*, fundada por Scott Borchetta, havia sido vendida para Scooter Braun, empresário de Kanye West durante o lançamento da música *Famous*. Com a venda, os seis primeiros álbuns da cantora pertenciam agora ao ex-empresário de seu nêmesis, que Swift descreveu como um “bully”²⁵. Sua argumentação incluía a acusação de não ter tido a chance de poder comprar os discos por si própria, e de ter sido acuada por dois homens tóxicos que iriam lucrar por anos em cima do trabalho de uma mulher.

Swift já havia desafiado grandes corporações em defesa da autonomia de artistas sobre a sua arte, seja fazendo cartas abertas contra a prática da *Apple Music* ou retirando todo o seu catálogo do *Spotify*²⁶, através de bem-sucedidas manipulações baseadas na intimidação. Contudo, pela primeira vez a cantora se viu em disjunção com seu objeto modal mais importante, que são suas músicas. O enunciado de fazer de Taylor, buscar a conjunção com suas gravações originais, contou com o auxílio de adjuvantes interpretados por outras celebridades, como as cantoras Halsey e Iggy Azalea, que se juntaram ao movimento *#WeStandWithTaylor*²⁷..

A estratégia de Swift, de trazer o processo a público como forma de envergonhar os seus oponentes, não funcionou dessa vez, resultando em um programa de privação com o seu objeto valor. No entanto, o aparente final trágico para essa terceira fase foi subvertido com a revelação de que o contrato da cantora lhe permitia regravar os cinco primeiros álbuns de sua carreira a partir de novembro de 2020, recebendo os valores modais que lhe darão competência para a etapa da performance²⁸. Em um desdobramento ainda mais surpreendente, a cantora lançou dois álbuns sem aviso prévio durante o período da pandemia, ambos figurando em diversas listas de melhores do ano. Dotada de competência para adquirir o seu trabalho passado e sancionada positivamente com seus trabalhos atuais, Swift se encontra, enfim, livre.

25 <https://www.vox.com/culture/2019/7/1/20677241/taylor-swift-scooter-braun-controversy-explained>

26 <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/06/o-dia-em-que-taylor-swift-venceu-uma-briga-com-apple.htm>

27 “Nós estamos juntas com Taylor”. Tradução do Autor.

28 <https://www.cbsnews.com/news/taylor-swift-moving-to-regain-control-of-her-catalog-by-re-recording-masters-of-prior-songs/>

Figura 28 — Capas dos álbuns Taylor Swift (2006) e Evermore (2020).



Fonte: Spotify. Acessado em 31/01/2021

Colocando lado a lado a primeira e a última capa (figura 28) podemos observar a condensação da narrativa da imagem de uma cantora, que após experimentar diferentes estilos visuais e musicais, retorna ao local de início, com um ponto de vista completamente diferente. O cromatismo intenso da primeira, constituído de tons de azul, verde e amarelo dotados de alto valor tonal é contrastado com os tons terrosos da segunda. Se na primeira imagem o sujeito aparece de frente, emergindo da natureza selvagem com o corpo à mostra, a última imagem revela o fechamento que o seu corpo coberto e de costas exhibe. Observamos também o olhar ingênuo da primeira capa e a recusa do olhar na última. Os cabelos soltos e naturais dão lugar à contenção de uma trança bem amarrada. A natureza simulada com arabescos e borboletas feitas em computação gráfica aparece, agora, de forma mais natural, porém distante e desfocada no fundo. Ao longo do percurso, a assinatura manuscrita desaparece e os títulos tematizam diferentes etapas da carreira. Entre natureza e cultura, as transformações e operações de negação e afirmação operadas ao longo das nove capas resultam na imagem da capa final do álbum *Evermore*, em que a cantora parece retornar ao lugar onde tudo começou.

3 ANÁLISE DO NÍVEL DISCURSIVO

A análise iniciada no primeiro capítulo, concentrada no nível fundamental e narrativo, examinará neste capítulo a construção de significação do terceiro nível presente no plano do conteúdo das capas. Antes de passarmos propriamente à análise, faremos uma breve retomada teórica.

Constituído por um componente sintático e um semântico, assim como os níveis fundamental e narrativo, o nível discursivo marca o momento em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação, que a converte em discurso. Segundo Fiorin, a enunciação é “o ato de produção do discurso” e “é uma instância pressuposta pelo enunciado (produto da enunciação)”. A enunciação, neste nível, define-se como a instância do eu-aqui-agora, e, “ao realizar-se, deixa marcas no discurso que constrói” (FIORIN, 1989, p. 55). Barros, similarmente, descreve o discurso como a narrativa enriquecida pelas opções do sujeito da enunciação, transformada por suas escolhas de pessoa, tempo, espaço e figuras (BARROS, 2005, p. 53).

O sujeito da enunciação, vale apontar, é constituído tanto pelo eu instaurado no discurso quanto pelo tu estabelecido por esse eu, a quem ele se dirige. Esses dois actantes da enunciação não são os autores e leitores reais, mas suas imagens construídas pelo texto. Contudo, cabe ao enunciador a decisão de reproduzir ou não a enunciação no interior do enunciado. Na frase “Eu acho que a vacina salva vidas”, o enunciador projeta o sujeito da enunciação no enunciado (eu). No exemplo “A vacina salva vidas”, embora saibamos que a enunciação existe, os traços do ato de enunciar não são explicitados. A enunciação é, portanto, uma instância sempre pressuposta ao enunciado, podendo estar ou não nele projetada.

É importante notar que a imagem construída pelo enunciador do enunciatário a quem ele se dirige cria coerções discursivas que precisam ser obedecidas para que a comunicação seja bem sucedida, visto que os diferentes perfis de enunciatários (crianças, profissionais especializados, fãs, opositores) acabam por moldar a enunciação produzida (FIORIN, 1989, p. 56).

O componente sintático do nível discursivo é observado a partir de três procedimentos de discursivização: a actorialização, a espacialização e a temporalização, respectivamente a composição de pessoas, espaço e tempo do discurso, por meio de operações de debreagem e embreagem.

As debreagens são divididas em dois tipos. A primeira, chamada enunciativa, produz os chamados discursos de primeira pessoa, em que o eu se instaura dentro do discurso, criando um efeito de subjetividade. O segundo tipo é denominado enunciva. Nele, a ausência do eu no interior do discurso cria o efeito de objetividade, produzindo os discursos de terceira pessoa. Levando em conta as coerções discursivas, um enunciador que escreve uma redação para a prova do ENEM sabe que o gênero dissertativo-argumentativo exige um certo

distanciamento do que é dito, embora para a semiótica todo e qualquer discurso tenha um componente argumentativo. O discurso sempre tenta convencer o enunciatário de algo, operando com o fazer-criar. Em busca de uma boa nota, imagina-se que o estudante opte por uma debreagem enunciativa, ausentando-se da inserção do eu dentro do discurso. Já um influenciador digital ao divulgar um produto, provavelmente escolheria a debreagem enunciativa para mostrar uma relação de proximidade com os argumentos acerca do objeto que tenta promover.

Tanto as debreagens enunciativas quanto as enuncivas dividem-se em três tipos, sendo elas de pessoa, espaço e tempo, e são aplicadas de acordo com os efeitos de proximidade e distanciamento desejados. Já na segunda projeção de enunciação, a embreagem, as categorias de pessoa, espaço e tempo são suspensas, ou utilizadas umas pelas outras. Uma pessoa que conversa sobre a localização da residência de outra pode perguntar “Qual a distância daqui para a sua casa?”, e receber a resposta “Eu moro a uns 10 reais de *Uber* daqui”, subvertendo a categoria de espaço estabelecida na pergunta.

Visto que nos comunicamos para sermos ouvidos, a enunciação pressupõe a presença de um enunciatário a quem o enunciador irá se dirigir. Essa relação entre enunciador e enunciatário, portanto, estabelece um fazer persuasivo, que, segundo Barros, coloca o primeiro no papel de destinador-manipulador e o segundo de destinatário do discurso (BARROS, 2005, p. 60). Esse fazer persuasivo, denominado manipulação, firma um contrato entre os dois actantes cujo objetivo é fazer o destinatário crer e fazer o que lhe foi dito. Através de marcas disseminadas pelo destinador, o destinatário fará o fazer interpretativo de acordo com a realidade social da sua verdade, e após comparar essas marcas discursivas com seus conhecimentos e convicções, decidir crer ou não no discurso.

Sobre a impossibilidade de comprovação da veracidade do que é enunciado, Barros postula que “o enunciador não constrói discursos verdadeiros ou falsos”, mas “que parecem verdadeiros ou falsos” (BARROS, 2005, p. 62).

As duas partes da sintaxe do discurso, a disseminação de traços da enunciação e as ligações entre enunciador e enunciatário, são completadas pela semântica discursiva, momento em que os valores do sujeito são construídos no discurso através de temas e figuras.

Fiorin classifica os temas e figuras como dois níveis de concretização do sentido. Embora eles sejam comumente dispostos na oposição abstrato/concreto, sendo o primeiro termo utilizado para os temas, e o segundo para as figuras, o autor aponta que eles “não são termos polares que se opõem de maneira absoluta, mas constituem um continuum em que se vai, de maneira gradual, do mais abstrato ao mais concreto” (FIORIN, 1989, p. 91). Os temas revestem os esquemas narrativos do segundo nível do percurso, e são concretizados por meio de figuras que representam elementos do mundo natural. É o grau de concretude dos elementos semânticos que vai definir se os textos são predominantemente figurativos ou temáticos. Ainda segundo Fiorin, os primeiros, de função descritiva ou representativa, são

feitos para simular o mundo. Já os segundos, de função predicativa ou interpretativa, para explicá-lo (FIORIN, 1989, p. 91). À luz do nível discursivo, passemos a observar o *corpus* de nossa pesquisa.

3.1 O DISCURSO EM “ERA UMA VEZ...”

Figura 29 — Capa dos álbuns Taylor Swift (2006), Fearless (2008) e Speak Now (2010).



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

Começaremos a análise da primeira capa que compõe a fase “Era uma vez...” por seu componente sintático (figura 29). No aspecto de actorialização, o enunciador faz uso de uma debreagem enunciativa, nas capas 1 e 3, ao projetar Taylor (ator do enunciado), estabelecendo por meio do contato visual com o enunciatário. Ao olhar diretamente para a câmera, projeta-se o tu a quem a imagem se endereça. Nas três capas, a aproximação do foco retrata a figura humana com proximidade acentuando a subjetividade, que é reforçada pela escolha da fonte cursiva do componente verbal, o nome *Taylor Swift*. Na primeira capa, a assinatura, topologicamente posta no canto inferior esquerdo, sincretiza-se com o título do álbum. Vale apontar que, no título, utiliza-se a assinatura patenteada de Swift (figura 30), registrada no site do Escritório de Patentes e Marcas dos Estados Unidos (USPTO)²⁹.

Figura 30 — Assinatura patenteada de Taylor Swift.

A close-up of the handwritten signature 'Taylor Swift' in a cursive script. The letters are fluid and connected, with a mix of ascenders and descenders, and rounded strokes.

Fonte: Site do USPTO. Acessado em: 02/02/2021

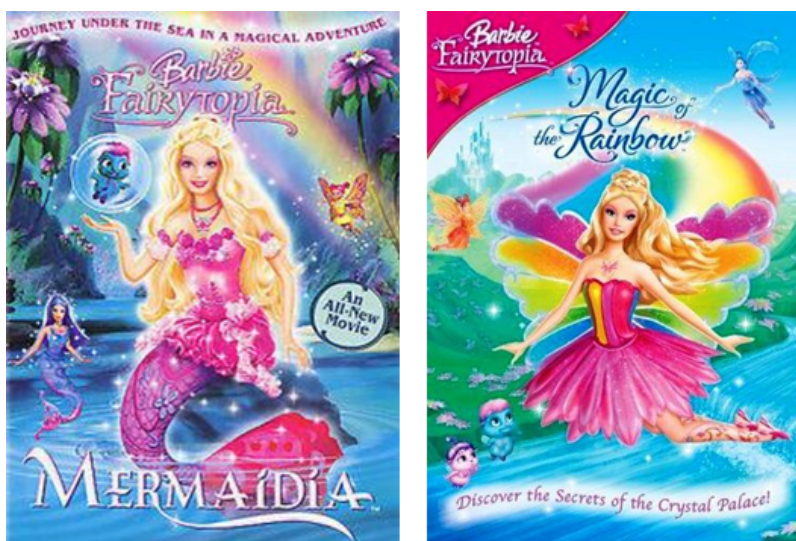
A fonte, repleta de ascendentes e descendentes e traços arredondados, estabelece em

²⁹ https://tsdr.uspto.gov/#caseNumber=77735175&caseType=SERIAL_NO&searchType=statusSearch

conjunto com o olhar da cantora uma relação de proximidade e subjetividade. Já a espacialização, feita a partir do espaço pretensamente natural onde a cantora foi fotografada, um rancho ao ar livre no estado do Tennessee, constrói figurativamente a versão artificializada do mundo natural, por meio da digitalização de elementos naturais como folhas, flores e borboletas.

A temporalização do nível discursivo da capa é constituída por recursos visuais que apresentam a cantora no tempo presente de lançamento do álbum. Um desses recursos envolve o cromatismo plástico da imagem, cujo alto valor tonal representa a vivacidade natural que a cerca. Além disso, há também na maquiagem o contorno pronunciado do lápis de olho e lábios clareados com corretivo, comum entre garotas americanas da metade dos anos 2000³⁰. Por fim, a demarcação temporal também acontece no uso de efeitos de edição de imagens em voga na época do lançamento, como as borboletas que preenchem o lado esquerdo da capa, estética presente em cartazes de filmes infantis como a série *Barbie Fairytopia* (figura 31).

Figura 31 — Cartazes dos filmes Barbie Fairytopia.



Fonte: Mattel. Acessado em 02/02/2021

Na parte semântica, observamos em volta da cantora a presença de figuras que remontam aos elementos naturais do mundo, como borboletas, mata e água, concretizando o estado de conjunção com o natural no nível narrativo e revestindo-o do tema da naturalidade da vida no campo, comum às capas de discos *country*. A artificialidade com que esses elementos são retratados, contudo, apresentam a imagem da cantora de um modo mais juvenil, de inspiração similar ao mostrado na figura anterior, nos cartazes dos filmes da Barbie. Essa relação interdiscursiva da capa com os cartazes nos ajuda a compreender a filiação histórica e ideológica do discurso das capas. Como Fiorin (2012) nos alerta “[...] o

30 <https://www.buzzfeed.com/tabathaleggett/photos-youll-recognise-if-you-used-make-up-in-the-00s>

discurso ganha sentido e identidade na relação com outros discursos, que ele cita, parodia, estiliza, com quem concorda, de que discorda, a que se opõe, etc” (FIORIN, 2012, p. 151).

Nesse caso, vimos que a figura da maquiagem ao redor dos olhos da cantora e lábios, o pequeno vislumbre da roupa, pele e cabelos bem cuidados refletem a natureza culturalizada da rotina performática do gênero feminino. De forma contraditória espera-se, na imagem da mulher, o controle da selvageria natural da aparência humana, mas pune o excesso de artificialidade que procedimentos estéticos possam alcançar. O resultado é a construção de uma “perfeição natural” feminina, de acordo com os padrões estéticos vigentes em cada cultura.

Pela concretude das figuras presentes na capa, identificamos um texto predominantemente figurativo, que busca recriar o mundo do gênero musical em que a cantora deseja se firmar. Através desse percurso, o enunciador da imagem dissemina as pistas para validar o fazer persuasivo de que o enunciatário se encontra diante de uma cantora country de verdade, e não de uma garota recém-chegada ao estado do Tennessee. Levando em conta o imediato sucesso de seu álbum de estreia, a estratégia de persuasão se revela validada.

Na capa do álbum *Fearless*, observamos a permanência da assinatura patenteada de Swift, nesta segunda capa revestida da cor marrom. Funcionando como uma ancoragem da proximidade do trabalho da cantora com o seu enunciatário, a subjetividade do componente é contrastada pelo termo verbal expressado na palavra *Fearless*. A palavra, representada através de grandes letras em caixa alta em fonte sem serifas, de aparência mais mecânica, opera um procedimento de debreagem enunciativa, distanciando a cantora do termo, criando um efeito de objetividade sobre a afirmação que é feita sobre ela. No componente visual, a cantora reforça esse tipo de debreagem, com os olhos fechados e o rosto virado para uma direção diferente do ponto de vista do enunciatário. Há aproximação criada pelo foco da imagem, mas os detalhes de colo, rosto, roupa e acessórios são apagados pelo tratamento da foto.

Na espacialização da imagem, há a remoção do ambiente natural presente na primeira capa. Como vimos na análise da oposição semântica de base do nível fundamental, a capa de *Fearless* inicia o processo de negação da natureza, localizando a cantora em um estúdio sem características particulares. Na temporalização, vemos o estabelecimento do agora por meio do movimento dos cabelos, eternizados no ar em posição perfeita através do clique fotográfico. Esse momento de tensão, insustentável na vida real, compõe a capa do dinamismo que a instaura no presente.

Assim como a ausência da natureza, o minimalismo da capa em comparação ao primeiro álbum significa a remoção de diversas figuras que representam o mundo real, resultando em um texto majoritariamente temático. Como principais figuras presentes na imagem, encontramos o vestido branco justo ao corpo da cantora, que concretiza a tematização cultural do seu amadurecimento, e os cabelos ao vento que, lembrando a juba de um leão, concretizam a principal temática do álbum, a bravura da jovem cantora que projeta a

imagem de quem não tem medo de desbravar o futuro. Contudo, esse destemor e o movimento do cabelo deixam transparecer a construção artificial milimetricamente calculada.

A terceira capa da fase, pertencente ao álbum *Speak Now*, mais uma vez apresenta em seu componente verbal a assinatura da cantora, desta vez aliada também ao nome do álbum em fonte que simula a sua caligrafia, refletida no retorno do contato visual direto com o enunciário no componente visual da imagem. Essa redundância de subjetividade, criada pela debreagem enunciativa operada nos três elementos citados, é representativa do primeiro de seus álbuns a ter todas as faixas compostas pela cantora. Assim como no álbum anterior, a espacialização e temporalização são construídas, respectivamente, no uso de um estúdio fotográfico e no movimento da principal figura exposta na imagem, nesse caso, o vestido roxo.

A dramaticidade da figura do vestido voando, circundando a cantora de forma romântica, concretiza a temática da chegada ao estrelato que ela representa viver. Aliada aos lábios vermelhos, concretizam a temática da transformação da jovem do primeiro álbum em uma mulher sensual.

Quando comparamos as três capas, observamos o fazer persuasivo iniciar-se com o estabelecimento do contrato da cantora como jovem estrela *country*, que é renegociado a cada álbum reforçando os valores desejados e atualizando os que não mais se adaptam às coerções discursivas. Inicialmente apresentada como uma jovem ingênua e natural, acompanhamos durante essa fase a evolução gradual da cantora em uma estrela de sensualidade mais pronunciada.

3.2 O DISCURSO EM “QUEM SOU EU?”

Figura 32 — Capas dos álbuns *Red* (2012), *1989* (2014) e *reputation* (2017), de Taylor Swify



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

Embora não tenha sido oficialmente lançado como um álbum pertencente ao gênero pop, *Red* marcou o início da transformação da cantora em uma estrela mais próxima do que se

espera de uma *popstar* americana, tanto em relação à sonoridade quanto ao visual. A capa do álbum, que aqui inicia o conjunto referente à fase “Quem sou eu?” (figura 32), tem como componente verbal a palavra *Red* e o nome da cantora, ambos representados a partir de um bloco de letras grossas em fonte não serifada, ausentando a assinatura patenteada da cantora, presentes em todos os álbuns anteriores. A escolha tipográfica opera uma debreagem enunciativa, distanciamento refletido na figura da cantora, esquivando-se da câmera ao olhar pra baixo. Projeta-se um ele (pessoa) e um espaço “lá”, sem identificar onde está o ator do enunciado em função do fundo neutro desfocado. A operação, cujo intuito é obter um efeito de objetividade, representa o distanciamento da cantora de suas “raízes” na música country, inserindo-a em um novo meio musical. O componente *Red*, retratado em seu plano de expressão em correspondência a cor dos lábios da cantora, no conteúdo concretiza a temática da intensidade, repetindo no texto a associação frequente da cor com perigo, paixão e sensações vigorosas.

A figura dos cabelos alisados concretiza a mudança da cantora de gênero musical, migrando dos cachos interioranos, expansivos, e adaptando-se às mechas levemente onduladas de estrelas do cinema e *popstars*. Notamos na capa a combinação de figuras dos elementos verbais, os lábios e os cabelos alisados, que trabalham em conjunto para concretizar a temática de sensualidade, intensidade e novidade no álbum.

Já em 1989, observa-se um jogo complexo de efeitos de aproximação e distanciamento. A própria escolha do estilo fotográfico, uma foto de polaroide, já é um exemplo da inserção dos traços subjetivos na enunciação.

Embora o surgimento dos fotógrafos amadores esteja atrelado ao início da invenção fotográfica, visto que as câmeras criadas pela empresa Kodak já eram comercializadas desde o fim do século XIX, a possibilidade de revelação instantânea deu às polaroides um aspecto de espontaneidade e amorismo, sem a necessidade de um estúdio ou profissional qualificado para realizar a imagem. Além disso, ao escolher esse tipo de estética para a capa de um álbum em 2014, nota-se na categoria de tempo uma afirmação dos valores *vintage* referentes ao ano de nascimento da cantora, já que a foto poderia ser facilmente realizada a esse ponto pela câmera de um celular.

O componente verbal do álbum, o ano do nascimento de Swift e as iniciais da cantora, dão a impressão de terem sido escritos rapidamente por uma caneta hidrocor no próprio papel da fotografia, possivelmente com sua própria caligrafia. Apesar desse efeito reforçar os traços de enunciação presentes na capa, o olhar recortado do enquadramento, próximo ao realizado na capa do álbum anterior, impede que o olhar de Taylor se dirija ao espectador. A estratégia enunciativa do corte em 1989 e do sombreado em *Red* dificultam que se apreenda a totalidade. Ao ocultar partes e detalhes, o enunciado constrói efeitos de mistério e incompletude que ajudam a ampliar o desejo de fãs e espectadores em saber mais detalhes sobre a vida e carreira de uma cantora que, a esta etapa de sua carreira, era uma das mulheres mais famosas na indústria da música norte-americana.

Em 1989, a mudança de estilo musical da cantora é concretizada nas figuras dos cabelos ondulados caindo ao lado de seu rosto, assim como no suéter despojado que veste. É importante notar que a escolha do suéter, casual e urbano, representa a mudança da cantora para a cidade de Nova York pouco antes do lançamento do álbum, abandonando os longos e esvoaçantes vestidos de estética romântica. Na estampa da peça, vemos um céu azul com gaivotas voando para várias direções, reforçando que, na capa desse álbum, os elementos naturais seriam exibidos através de um filtro cultural.

A projeção de debreagens enunciativas e enuncivas repete-se na capa de *reputation*. Os olhos de Swift, um exposto de maneira clara, o outro de maneira turva embaixo das notícias de jornais, operam uma debreagem enunciativa, encarando a câmera de frente e dando ao enunciatário uma boa visão do seu rosto. A categoria de pessoa é o eu, que se dirige diretamente a um tu. Contudo, o espaço em que ela é projetada, o “aqui” da enunciação (foto da capa) é sobreposto pelo “lá” das notícias de jornal.

O título do álbum, em fonte dramática e antiquada, tematiza a “reputação”, mantendo uma relação da fonte do título com as fontes presentes no nome da cantora dispostas no lado direito, similares em sua forma retilínea serifada. O aspecto antiquado da fonte do título figurativiza o passado em um “não aqui/não agora”, assim como com o uso do preto e branco na imagem. Tais elementos contrastam com o figurino contemporâneo da cantora, como se o julgamento sofrido por ela fosse representado por convicções sociais que têm como alvo a sua rebeldia feminina.

As figuras do batom preto, o suéter ainda mais despojado que o do álbum anterior, remendado e similar aos utilizados por rappers ou atletas, a gargantilha apertando o pescoço e os cabelos molhados puxados para trás concretizam a temática da ousadia, sexualidade e agressividade presentes na capa. Por muitos anos, havia a dúvida se Swift, cuja imagem sempre se baseou na crença do público de ser uma boa moça e vítima do ataque de oponentes malignos, iria algum dia assumir uma atitude mais rebelde e agressiva.

Embora a cantora tenha assumido na capa do álbum *reputation*, assim como nos videoclipes dos primeiros dois singles a imagem de garota má que o público tanto esperava, as debreagens enuncivas de tempo e de espaço reforçam o aspecto metalinguístico da capa, deixando claro que Taylor performa um papel. *Look what you made me do*, faixa carro-chefe do álbum, expressa em seu título que o papel que ela desempenha foi o resultado de uma ação coercitiva vinda de outra parte. O próprio título do álbum, o substantivo reputação, deixa claro que o que é dito é dito por outros, um julgamento resultante da percepção de outras pessoas sobre ela. Em entrevista à revista norte-americana *GQ* em 2015, Swift revelou que a percepção da mídia e público sobre a sua figura pública é algo que ela não só dá extrema importância, mas faz questão de acompanhar³¹. As figuras na capa do álbum funcionam como adereços que, embora ela porte, não a definem, e representam o que outras pessoas afirmam sobre ela.

31 <https://www.gq.com/story/taylor-swift-gq-cover-story>

Observamos nas capas dos três álbuns referentes à fase “Quem sou eu?” discursos que apresentam percursos figurativos, encobrendo e revestindo de concretude os discursos temáticos. Especialmente em *reputation*, a subjetividade constrói o simulacro da artista que assume seu papel e traz para o primeiro plano as polêmicas antigas e problemas de bastidores.

3.3 O DISCURSO EM “ENFIM, LIVRE.”

Figura 33 — Capas dos álbuns *Lover* (2019), *Folklore* (2020) e *Evermore* (2020)



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

As duas primeiras capas da fase “Quem sou eu?” realizam a projeção de mistério em grande parte por meio da figura da cantora, aproximada em excesso de foco que, ao contrário de revelar, oculta os detalhes. As duas primeiras capas da terceira fase, “Enfim, livre”, têm como maior mudança a debreagem relativa à categoria de pessoa que é sempre um ele. A terceira capa apresenta um eu cuja perspectiva de olhar é a mesma do enunciatário. Contudo, ao ser retratada de costas para o enunciatário, a aproximação se faz pelo avesso. Na categoria de espaço, vemos uma localidade que é sempre um lá (o céu, a floresta). O lugar é figurativizado em três diferentes locações pretensamente naturais.

Na capa de *Lover*, observamos a categoria de pessoa, projetando a cantora enquadrada a partir da altura de seu colo, em primeiro plano, levemente retratada de baixo para cima em enquadramento *contra-plongée*. Swift aparece rodeada de nuvens em tons de rosa e lilás, com um breve vislumbre do que aparenta ser o céu azul no canto superior esquerdo. Esse enquadramento, aliado ao olhar da cantora para longe do enunciatário, opera uma debreagem enunciativa, criando o efeito de objetividade. A pessoa é um “ele”, o espaço é um “lá”. Esse distanciamento contrasta com o componente verbal do álbum, escrito em letra cursiva e que aproxima o substantivo presente no título.

Na categoria de tempo, as escolhas cromáticas presentes nas figuras das nuvens e das mechas coloridas no cabelo, que concretizam a temática *queer* abraçada pela cantora nesse álbum, localizam a imagem em um momento contemporâneo de maior visibilidade nas causas

LGBTQIA+. Como já abordado no capítulo I, o lançamento de *Lover* marcou o período mais abertamente político e militante da cantora, em que ao mesmo tempo em que lutava por causas relativas à uma comunidade à qual ela não pertence, também vinha a público para batalhar pelo direito de propriedade dos seus álbuns antigos. Na capa, as figuras das nuvens, o ângulo de enquadramento e a ausência de contato visual criam a temática da incerteza que cercava a cantora. A incerteza, contudo, apresenta-se mais otimista do que opressora, pela escolha das cores das nuvens (basta imaginar como seria a mesma capa com um céu carregado de nuvens pretas) e pelo título de fonte arredondada como nos álbuns antigos da cantora.

A capa de *folklore*, contudo, não mantém a representação natural suave presente no álbum anterior. Com lançamento surpresa em junho de 2020, no meio dos meses iniciais de confinamento da pandemia do novo coronavírus, o álbum apresentava Swift navegando pelo gênero musical *folk* e *rock* alternativo pela primeira vez em sua carreira, com colaboração de artistas consagrados, mas de fama muito menor que os colaboradores de seus álbuns anteriores. Embora a imagem retrate a cantora portando roupas grossas e pesadas em meio a uma floresta repleta de folhas mortas no chão, o lançamento do álbum ocorreu em pleno verão americano, projetando a figura da cantora na categoria de tempo em um momento que não era o “agora”.

Mais uma vez representada de maneira distante e objetiva, a debragem enunciativa do visual não tem o apoio de um componente verbal nem para acentuação nem para contraste, como ocorria nos outros álbuns. A ausência de título ou de representação do nome da cantora a projetam em um espaço distante do enunciatário, retratada em um meio natural cujos limites não são apresentados no enquadramento. As figuras das roupas pesadas, folhas mortas e névoa por entre as árvores concretizam a temática de um momento em um ambiente duro em transformação.

A capa do álbum *Evermore*, último lançamento do conjunto de capas da fase “Enfim, livre”, apresenta novamente a figura da cantora em meio a um ambiente natural campestre. Descrito por Swift como uma “obra irmã” de *folklore*, *Evermore* apresenta em sua capa a figura da cantora de costas para a câmera, vestindo novamente um casaco grosso, com o cabelo em uma trança bem amarrada e cercada por uma natureza monocromática que, desta vez, era similar à estação de lançamento do álbum, no inverno americano. Ao retratar a imagem de Taylor de costas para o enunciatário, com vestimenta pesada, a debragem enunciativa de pessoa não é capaz de aproximar a imagem de Taylor do enunciatário, que desta vez é convidado a encarar o espaço inóspito da paisagem seca, que aparece desfocada ao fundo. São reforçados os temas do isolamento e solidão. Mais uma vez, na capa, vê-se a ausência de qualquer elemento verbal. O espaço natural, assim como na capa do álbum anterior, é apresentado de maneira dura, castigado pelo clima e temperatura inóspita. A figura do casaco e da trança, contudo, concretizam o preparo da cantora para lidar com a

ambientação à sua volta. Em sua figura centralizada e ereta, a artista mira o lugar natural que a cerca e ao qual ela retornou após as capas de negação da natureza e afirmação da cultura.

Nessas três últimas capas, notamos também o retorno da cantora a textos predominantemente mais figurativos, mais descritivos e concretos, como no primeiro de seus álbuns. Ao analisarmos as nove capas que compõem a discografia de Swift, não buscamos narrar apenas o processo técnico da produção das imagens que acompanham os álbuns, ou elencar os fatos da vida profissional da artista. Utilizando a ferramenta semiótica para o exame do corpus, almejamos alcançar o que Fiorin descreve a seguir:

“a análise histórica dos textos deixa de ser a descrição de uma época, a narrativa da vida de um autor, para se transformar numa fina e sutil análise semântica, que vai mostrando aprovações ou reprovações, adesões ou recusas, polêmicas e contratos, deslizamentos de sentido, apagamentos, etc.” (FIORIN, 2012, p. 151).

Neste segundo capítulo, buscamos perceber no nível discursivo dos textos e nos percursos temáticos e figurativos a inserção nas capas dos valores vigentes na época de lançamento dos álbuns. Observamos no decorrer das fases a formatação da imagem da mulher moldada para ora transitar entre obediência e rebeldia, e em outras ir da inocência à sexualidade.

4 QUEM VÊ CAPA NÃO VÊ CORAÇÃO: SEMISSIMBOLISMO NAS CAPAS DOS ÁLBUNS

Até agora, a análise da construção narrativa presente nas capas dos álbuns ocorreu através do exame do nível fundamental, narrativo e discursivo do percurso gerativo de sentido. Esses três níveis pertencem ao plano do conteúdo, tido inicialmente por Greimas como o foco da semiótica. No entanto, com o passar dos anos, a atenção desigual dos estudos semióticos ao priorizar o plano do conteúdo dos textos revelava cada vez mais a necessidade de serem desenvolvidas ferramentas de análise que dessem conta das particularidades do plano de expressão, como mostram os trabalhos pioneiros de Jean-Marie Floch, que fizeram a teoria se expandir para a análise de publicidade, moda e logotipos.

Este capítulo busca analisar a construção visual das capas que compõem a discografia da cantora, utilizando como metodologia os conceitos e procedimentos estabelecidos pela semiótica plástica. Para tanto, apresentaremos de maneira breve as definições de “semissimbolismo” e “sincretismo”, que juntos constituem a base desses estudos.

4.1 O SEMISSIMBOLISMO

A partir dos anos 1980, as análises do plano de expressão marcam o início do uso mais frequente de textos plásticos como objeto de estudo, resultando no surgimento da semiótica plástica. Desenvolvida em grande parte pelos estudos do semioticista francês Jean-Marie Floch, a semiótica plástica opera através do conceito de semissimbolismo, definido pelo autor como “a conformidade, não entre elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias da expressão e do conteúdo” (FLOCH, 2014, p. 207).. Os sistemas semissimbólicos diferem dos sistemas simbólicos. Nestes, há completa conformidade entre os planos de expressão e de conteúdo, e as representações não podem ser divididas em unidades menores. Teixeira (2008) explica que:

O conceito de linguagem semissimbólica foi proposto por Greimas e Courtés a partir da noção hjelmsleviana de linguagens monoplanas ou sistemas de símbolos. Os símbolos são estruturas interpretáveis como grandezas isomorfas à interpretação, são portadores de um sentido de conteúdo, são refratários a uma análise em figuras: foice e martelo, para comunismo, balança, para justiça, são representações indivisíveis em unidades menores, em associações de figuras para construir uma forma de expressão relacionada a uma forma de conteúdo (TEIXEIRA, 2008, p. 303).

Essa indivisibilidade de que fala Teixeira pode ser compreendida à luz da explicação de Floch (2001), quando ele firma que na análise dos sistemas simbólicos não é mais produtivo “distinguir o plano da expressão e o plano do conteúdo, visto que têm a mesma forma” (FLOCH, 2001, p. 28-29). No clássico exemplo do semáforo, as cores vermelha e verde relacionam-se sempre aos conteúdos pare e siga. Nos sistemas semissimbólicos (semióticos), os planos da expressão e conteúdo não são conformes, neles “é preciso

distinguir e estudar separadamente expressão e conteúdo” (FLOCH, 2001, p. 29). O semissimbolismo se caracteriza pela correlação de categorias dos dois planos, podendo repousar sobre uma ou várias categorias da expressão.

Para exemplificar o conceito de semissimbolismo, tomemos a série norte-americana *Homecoming* (2018)³², estrelada por Julia Roberts e desenvolvida por Sam Esmail para a plataforma de streaming *Prime Video*. Dividida em duas linhas temporais exibidas simultaneamente, a série acompanha a personagem de Roberts tanto no espaço temporal do presente, trabalhando como terapeuta de uma misteriosa clínica para soldados que retornaram da guerra, quanto em um tempo indeterminado no futuro, como garçoneiro em uma cidade à beira-mar sem memória do que aconteceu em sua vida nos anos anteriores. No plano do conteúdo, a série tematiza a memória, articulando oposições como *lembrança vs esquecimento*, *presente vs futuro*, *totalidade vs parcialidade*. Para alcançar essa significação, o plano de expressão da série é baseado na oposição das categorias *expansão vs contenção*, utilizando cenas exibidas em proporção *widescreen* 16:9 para os momentos em que a narrativa se localiza no presente (figura 34), e 4:3, de aspecto mais quadrado, como uma caixa, para as cenas ambientadas no tempo futuro em que a personagem não se recorda de seu passado (figura 35).

Figura 34 — Cena da série *Homecoming* (2018).



Fonte: Prime Video. Acessado em: 02/02/2021

³² Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9WJSdpE-sJQ>

Figura 35 — Cena da série Homecoming (2018).



Fonte: Prime Video. Acessado em: 02/02/2021

Com a utilização de recursos visuais, a série desenvolve uma relação semissimbólica em que expansão da tela (PE) corresponde no plano do conteúdo ao futuro, esquecimentos e parcialidade.

Essa relação semissimbólica que liga a forma de expressão à forma de conteúdo ajuda a construir a natureza segunda que caracteriza a linguagem plástica, e resulta de um duplo desvio parcial da funcionalidade de uma primeira linguagem: o desvio de certos significados da leitura figurativa ou da percepção do mundo natural e o desvio de certos traços do significante visual, traços que se constituem em formantes plásticos distintos de formantes figurativos (TEIXEIRA, 2008, p. 304).

Floch argumenta que a pesquisa relacionada ao sistema semissimbólico foi impulsionada pelo que os pintores denominavam contrastes plásticos, definidos pelo autor como a copresença de termos contrários de uma categoria numa mesma superfície. Essa organização baseada nos contrastes do texto visual possibilita ao analista a vantagem de identificar as categorias e seus termos em uma superfície, sem a necessidade da comparação entre diferentes enunciados. Algumas das possibilidades de organização desses sistemas semissimbólicos variam entre a presença de semissimbolismo em apenas uma categoria da expressão, em uma hierarquia de categorias e em uma verdadeira redundância do significante (GREIMAS, 1986).

Tomemos como exemplo o filme “O Mágico de Oz”, de Victor Fleming (1939). Indicado a seis prêmios na cerimônia do Oscar de 1940 (entre eles o de melhor fotografia), o filme apresenta as cenas da heroína Dorothy no estado americano do Kansas em composições filmadas em preto e branco, constituídas em tons bronze e sépia (figura 36), que, no plano do conteúdo representado na categoria da *realidade*, cria um paralelo da dura vida no campo com o espírito coletivo de uma nação que acabara de sair da mais devastadora crise financeira de sua história.

Figura 36 — Cena de O Mágico de Oz (1939)



Fonte: TCM. Acessado em 02/02/2021

As cenas situadas no mundo mágico de Oz, no plano do conteúdo, representam um lugar definido pela categoria da *fantasia*, em oposição à *realidade* do Kansas. A fantasia é concretizada pelas figuras de seres mágicos como macacos voadores e árvores sentientes, e são apresentadas em uma explosão de cores de alto valor tonal, típico das produções filmadas em *Technicolor* (figura 37). Embora não tenha sido o primeiro filme a utilizar essa tecnologia (a empresa responsável já trabalhava na indústria cinematográfica desde 1917), “O Mágico de Oz” foi pioneiro ao provar a viabilidade financeira desse método de filmagem, convertendo o alto custo de produção (250 mil dólares apenas na eletricidade do estúdio, e que resultou em danos na visão de parte do elenco³³) em imagens clássicas do cinema rememoradas até os dias atuais, como a estrada de tijolos amarelos e os sapatinhos vermelhos de rubi.

Figura 37 — Cena de O Mágico de Oz (1939)



Fonte: TCM. Acessado em 02/02/2021

A redundância do significante, contudo, pode fadar um filme ao desastre, como a versão cinematográfica do desenho animado *Speed Racer*, de 2008 (figura 38) . Buscando recriar a estética ultracolorida dos animes japoneses que o inspiraram, a combinação de efeitos especiais de forte valor cromático presentes quase que na totalidade do filme,

³³ <https://americanhistory.si.edu/blog/2010/06/the-technicolor-world-of-oz.html>

enquadramentos realizados por ângulos vertiginosos e som estridente, comuns ao gênero animado, não foram bem traduzidos para a linguagem cinematográfica, resultando em uma exacerbação desconfortável da experiência sensorial de assistir ao filme. À época de seu lançamento, o longa foi um fracasso de crítica e público, com grande parte dos textos jornalísticos apontando os visuais da produção como um de seus maiores problemas. No site do agregador de críticas *Rotten Tomatoes*, o texto que condensa a recepção crítica do filme o descreve como “sobrecarregado com efeitos especiais de dar dor de cabeça”³⁴.

Figura 38 — Comparação entre Speed Racer (2008) e o desenho animado original (1967).



Fonte: Speed Racer Fandom

Resumindo, existem diversos efeitos de sentido que podem ser construídos através das relações semissimbólicas, mas cabe ao enunciador a perspicácia para a dosagem e o ajustamento dessas relações, moldando-as de acordo com o enunciatário previsto e fazendo uso das potencialidades de cada meio de expressão.

Filmes, séries e capas de álbuns são para a semiótica denominados textos sincréticos³⁵. Teixeira (2008) define o texto sincrético como “um objeto que, acionando várias linguagens de manifestação, está submetido, como texto, a uma enunciação única que confere unidade à variação” (TEIXEIRA, 2008, p. 5) Esses tipos de texto podem realizar-se, como acontece nas capas, por meio da combinação de elementos visuais (fotografia, desenho etc.) e verbais (o nome do artista e/ou o título do álbum). Especificamente sobre a questão do sincretismo de tipo verbo-visual, Teixeira postula que de uma

[...]forma verbo-visual emerge uma substância, nem verbal somente, nem fotográfica puramente, mas uma substância que integra os elementos verbais e visuais numa forma resultante tanto do apagamento quanto da superposição das qualidades próprias de cada linguagem mobilizada (TEIXEIRA, 2008, p. 15).

³⁴ https://www.rottentomatoes.com/m/speed_racer

³⁵ Neste trabalho trabalharemos com essa definição mais ampla de sincretismo. A primeira definição de sincretismo, contudo, advém de Hjelmslev, e é definida como “o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que as reúne” (GRÉIMAS, COURTÈS, 1993, p. 467). Essa definição, na semiótica, serve para explicar, por exemplo, que no nível narrativo do percurso, dois papéis actanciais como sujeito de estado e sujeito de fazer podem ser sincretizados em um único ator no nível discursivo

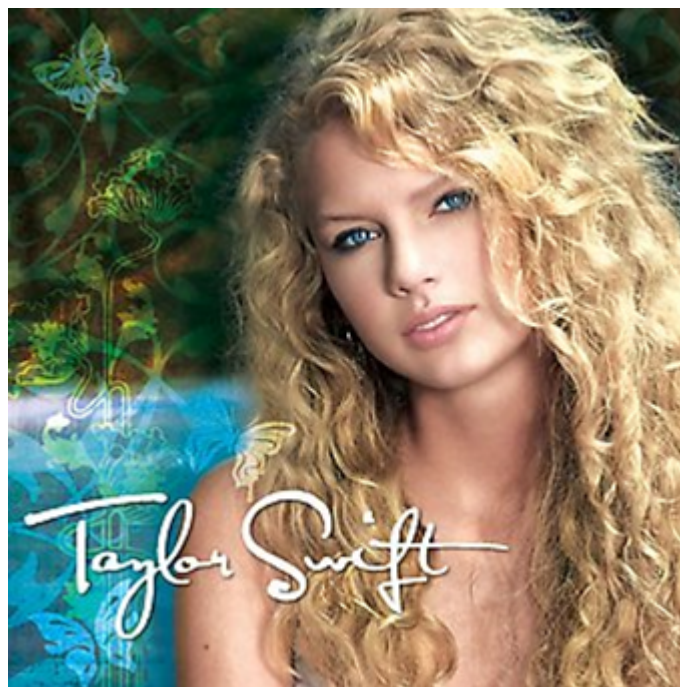
No decorrer de décadas de estudos semióticos relacionados ao componente plástico dos textos, semioticistas estabeleceram metodologias de pesquisa que visassem uniformizar a análise do plano de expressão dos textos. Neste trabalho, buscamos utilizar a proposta por Teixeira (2008), a seguir. Neste capítulo, a análise recairá nos tópicos 2, 3 e 4 da proposta cujo percurso consiste em observar:

1. Figuras e temas disseminados no discurso, por meio dos elementos verbais e visuais; a partir desses aspectos próprios à superfície discursiva, reconstituição da organização semionarrativa do texto;
2. Categorias cromáticas, eidéticas e topológicas do plano da expressão plástica, considerando a ocupação visual do suporte planar;
3. Mecanismos de articulação entre plano do conteúdo e plano da expressão;
4. Estratégia enunciativa que organiza todos os elementos e estabelece as formas de interação entre enunciador e enunciatário (TEIXEIRA, 2008, p. 16).

Em suma, o processo analítico buscará dividir e segmentar os elementos presentes nas imagens, analisá-los minuciosamente em seus grupos pertinentes para depois encaixá-los novamente, almejando encontrar a organização do processo enunciativo e sua práxis, o que há de particular em discursos já engessados. Segundo Floch, é trabalho do semioticista começar a análise com a segmentação das unidades de manifestação, garantindo que estas unidades não sejam separadas arbitrariamente, e considerá-las sempre como parte de um todo (FLOCH, 2014, p. 14).

4.2 "ERA UMA VEZ"

Figura 39 — Capa do álbum Taylor Swift (2006).



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

Como vimos, a capa do primeiro álbum de Swift apresenta a cantora, em primeiro plano, olhando de frente para o seu enunciatário, com a cabeça pendendo levemente para o seu ombro direito. A artista é enquadrada do colo para cima, com o cabelo solto e disposto à frente de seu corpo. Ao lado esquerdo de sua imagem, observamos o que aparenta ser um lago e uma floresta, preenchidos pela figura de borboletas e flores de aspecto similar à reprodução de carimbos e serigrafia. No nível discursivo do percurso gerativo de sentido, a floresta e o lago, que iremos resumir como bosque, figurativizam o termo *natureza*, que, como discutido no primeiro capítulo, opõe-se ao termo *cultura* na oposição semântica de base das três capas que compõem a fase “Era uma vez...”. As figuras das borboletas e flores, apesar de pertencentes ao meio natural, são apresentadas na capa através de técnicas culturais de reprodução de imagens que enfatizam a representação das figuras de maneira mais abstrata do que icônica. Essas figuras, portanto, operam como um elo entre a natureza do cenário que a cerca, da delicadeza e feminilidade que suas imagens representam culturalmente e do próprio termo *cultura*, figurativizado por meio da imagem da cantora.

Para a análise do texto, de acordo com a semiótica plástica, observa-se a constituição das categorias cromáticas, apresentadas a partir das possibilidades de combinação de cores; eidéticas, em relação às formas, linhas e ângulos e topológicas, de acordo com a posição e orientação de cores e formas.

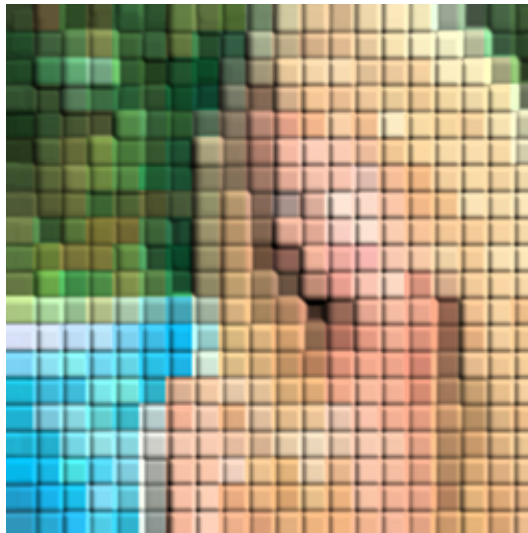
Na capa do primeiro álbum de Swift, há uma ênfase do apelo cromático para a significação do texto. As cores do loiro do cabelo, o verde da floresta e o azul da água criam uma divisão da imagem na categoria topológica, estabelecendo uma composição de diferentes blocos de cores de tons frios (azul e verde) e quentes (amarelo). Essa relação entre cores cria o efeito de “*push and pull*”, teoria concebida pelo artista abstrato Hans Hofmann. Na teoria, Hofmann afirma que a combinação de cores nas imagens tem o poder de criar profundidade e movimento, expandindo a bidimensionalidade do suporte planar. Segundo o artista, cores mais quentes parecem avançar da tela, e as mais frias, retroceder, criando o espaço pictórico da imagem, como pode ser observado em seu quadro *Equinox* (figura 40). Para efeitos de comparação, focando apenas no uso da cor e reduzindo os traços de figurativização, observemos também a capa do álbum de Swift com o uso de filtro que a dispõe em pixels (figura 41).

Figura 40 — Equinox (1958), de Hans Hofmann



Fonte: WikiArt

Figura 41 — Capa do álbum Taylor Swift (2006).



Fonte: Criação do Autor a partir de imagens disponíveis em: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

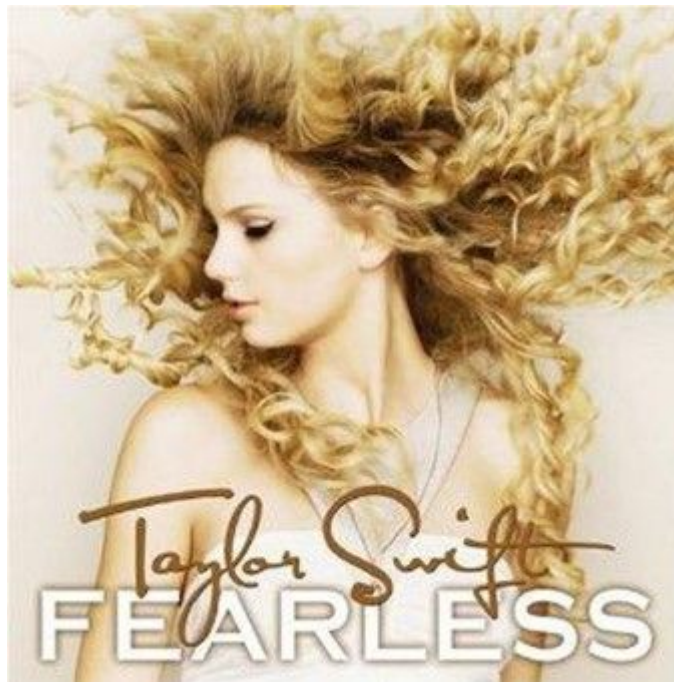
Através de técnicas de iluminação, colorização e *photoshop*, a imagem final da capa representa os conceitos cunhados por Hofmann, criando, na parte visual do texto, a aparência da figura da cantora mais próxima de quem a observa. É importante notar que os elementos naturais que a cercam, extremamente retocados através da edição da imagem, distorcem a representação da natureza como a identificamos no mundo, refletindo-a de maneira mais abstrata do que icônica, mostrando-se uma natureza fortemente culturalizada.

Na categoria eidética, observamos a predominância dos traços arredondados no rosto e cabelo de Taylor, e nas curvas dos arabescos das borboletas que decoram a imagem. Observa-se a escassez de elementos retilíneos, incluindo nos elementos verbais da capa. Nele, temos o nome *Taylor Swift* funcionando tanto quanto título do álbum quanto apresentação do nome da cantora. Topologicamente, posiciona-se no canto inferior esquerdo, local que, segundo

Dondis, é favorecido pelo olho humano em qualquer campo visual (2015, p. 39). Revestido cromaticamente da cor branca, o nome aparece em contraste com os tons azuis, beges e amarelos que o título sobrepõe. Na categoria eidética, há exacerbação do arredondamento utilizada na fonte sem serifa para criar o efeito de subjetividade, assemelhando-se ao de caligrafia cursiva. O título, ligado ao elemento visual que acompanha, opera uma debreagem enunciativa, com a cantora instaurando um “eu” no texto, se apresentando ao público pela primeira vez. O arredondado se homologa, na capa, à natureza e à projeção da imagem virginal de Taylor. As formas arredondadas vão dando lugar às retas da terceira fase, como veremos.

Em busca de um contraste mínimo do plano da expressão que se articule com o plano do conteúdo, podemos reduzir as oposições das categorias de análise em *cor fria* (azul e verde de fundo) vs *cor quente* (amarelo de frente), expressadas por meio das figuras bosque vs cantora, que se articulam no plano do conteúdo com os termos *cultura vs natureza*. A figura da cantora, em sincretismo com a caligrafia de sua assinatura, é apresentada sob o apelo da singularidade e veracidade.

Figura 42 — Capa do álbum Fearless (2008).



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

A capa do álbum *Fearless* (figura 42) apresenta o rosto da cantora de perfil, com a cabeça virada para a sua direita e os seus cabelos explodindo em volume para diversas direções. Observa-se uma retração no zoom de enquadramento da cantora, cuja angulação a expõe do meio de seu torso para cima. Por meio da exposição de seus ombros e colo parcialmente nus, assim como o vestido justo, há o início de sensualização da imagem da

cantora, embora de maneira comedida.

Na categoria topológica, vemos o corpo da cantora centralizado na capa, em que a metade superior da imagem é quase completamente preenchida pelos cabelos. Nessa categoria, apresenta-se o contraste plástico mínimo da *contenção vs expansão*. A contenção é figurativizada no discurso pelo vestido apertado, cujas alças sobem por seu colo até o pescoço, em movimento muscular também de aparência contida. Já a expansão é representada pelo cabelo em movimento, trazendo dinamismo à imagem. Articuladas ao plano do conteúdo, a categoria *contenção* tem a sua representação no termo *cultura*, e a *expansão* na natureza.

O movimento, que na primeira capa estava presente no fundo, aqui concentra-se nos cabelos da cantora, que se destacam do fundo estático e neutro. O movimento do cabelo obtido na categoria topológica da expressão da imagem contrasta com a estaticidade da cantora na primeira capa, refletindo o componente verbal que acompanha esta segunda capa. A palavra *Fearless*, adjetivo que em português significa “destemida”, localiza-se na base da imagem distribuída de um lado ao outro. Em letras brancas em caixa alta, a fonte sem serifas representa uma operação de debreagem enunciativa, funcionando como uma classificação da cantora sem marcas de ter sido enunciada pela própria. Essa escolha cria o efeito de objetividade, estabelecendo um distanciamento da asserção dada pelo adjetivo, como se uma verdade universal, e é reiterado pelo distanciamento da cantora com o enunciatário, desviando o olhar da câmera. O componente verbal que representa o seu nome, contudo, é expresso através da mesma fonte do primeiro álbum, que funciona como representação de sua caligrafia. Dessa vez revestida em tom caramelo, o seu nome contrasta com o fundo claro que sobrepõe, e reflete o dourado escuro de partes do cabelo da cantora.

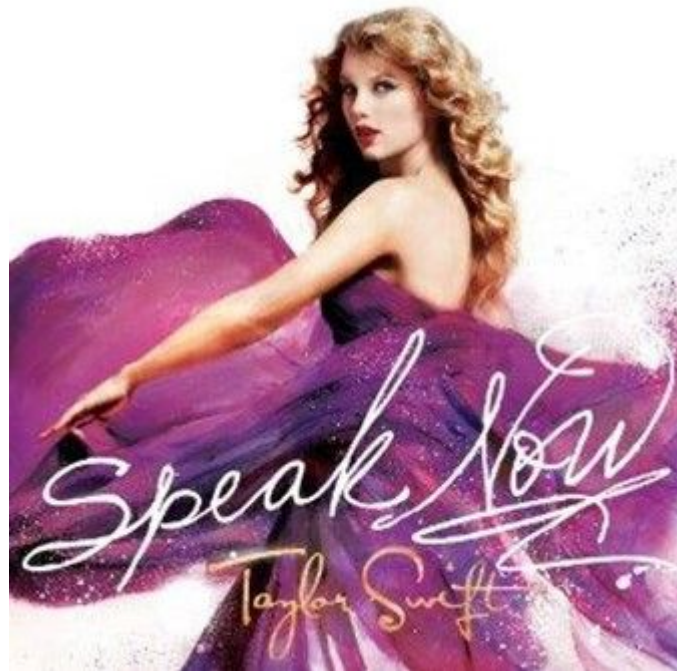
Cromaticamente, a paleta de cores é mais neutra do que a da capa anterior, com tons de cinza, branco e bege, e variações de dourado e marrom. As cores mais intensas na imagem apresentam-se no bege de sua pele, dourado do cabelo e no caramelo da fonte de seu nome. Já o branco e cinza, do fundo e do vestido, parecem executar uma limpeza da natureza construída na primeira capa. Levando novamente em conta a divisão entre os termos *cores quentes vs cores frias*, observamos mais uma vez uma relação entre a figura da cantora e as cores quentes, com o quente do amarelo de seu cabelo relacionando-se com o termo natureza, e o sóbrio do cinza de fundo do estúdio representando a cultura.

Eideticamente representado pelo termo curvilíneo, em oposição ao termo *retilíneo* presente em outras partes da imagem, o cabelo é o elemento mais dinâmico do plano de expressão, parecendo mover-se através da capa. Hofmann postula que, em relação a movimento, apenas a sua ilusão pode ser alcançada na superfície planar, devido às coerções do suporte. O artista explica que um dos métodos de obtenção dessa ilusão é por meio do uso de termos que existem em contradição, como expansão e contenção, comparando o efeito de movimento com o de um balão quando apertado em um dos lados, e que infla na direção oposta³⁶.

36 https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3439_300010626.pdf

É interessante notar como o efeito de expansão, segundo Dondis (2015), é obtido por meio do contraste de cor que envolve o quente-frio. Segundo a autora, a “qualidade dominante da gama vermelho-amarelo tem sido usada para expressar expansão” podendo “afetar a posição espacial” (p.125). Portanto, assim como na capa do primeiro álbum, também observamos na composição de *Fearless* o uso do cromatismo como forma de destacar a figura da cantora.

Figura 43 — Capa do álbum *Speak Now* (2010).



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

A capa do terceiro e último álbum da fase “Era uma vez...”, *Speak Now* (figura 43), apresenta pela primeira vez uma das figuras que se tornaria um dos traços mais marcantes da identidade visual da cantora: os lábios vermelhos (identificador visual que a acompanharia em praticamente qualquer aparição profissional ou pública durante a promoção dos próximos dois álbuns), que aqui figurativizam o amadurecimento e a perda da pureza de Swift.

No entanto, a figura exibida de maneira mais marcante na capa é um volumoso e brilhante vestido roxo que preenche grande parte da imagem, espalhando-se horizontalmente em expansão, em contraste à contenção do corpo retilíneo. Nota-se a troca de posição do movimento, presente na capa anterior na parte superior da imagem; no cabelo, aqui invertido para base da capa, e no vestido. A exacerbação do movimento do vestido, que se espalha pela capa e transborda à margem da imagem, contrasta com a contenção do movimento do corpo (braço e dorso estáticos), com sutil movimento do olhar e dos lábios. O destaque entre as categorias plásticas do plano da expressão, embora ocorra nas categorias eidéticas e topológicas, é mais uma vez acentuado na parte cromática, retratado no contraste entre o

roxo-roseado e o espaço negativo branco que cerca a cantora. Em relação ao uso do termo “espaço negativo branco”, Dondis (2015) aponta que “positivo e negativo não se referem absolutamente à obscuridade, luminosidade ou imagem especular” e completa definindo o elemento positivo no design como “o que domina o olho na experiência visual” e o negativo como “tudo aquilo que se apresenta de maneira mais passiva” (p.47). O vestido, na capa de *Speak Now*, constitui-se como elemento positivo da imagem, e o fundo branco de estúdio como elemento negativo.

Durante a análise do nível narrativo ao fim da primeira fase, encontramos a cantora no processo de afirmação da cultura, após afirmar a natureza na capa do primeiro álbum e negá-la na do segundo. A escolha do roxo, portanto, revela-se de grande importância para a significação dessa capa. Cor de pouca representação e obtenção no mundo natural, o roxo era utilizado na antiguidade apenas por membros da realeza, devido aos seus altos custos de produção³⁷. Por esse motivo, a cor ficou associada à ideia de mistério, riqueza e sensualidade³⁸. Nesse texto, a escolha dessa cor aponta para o distanciamento da natureza.

Em uma imagem que mais uma vez retrai o zoom para maior exibição da figura da cantora, o vestido funciona como divisor topológico da capa em dois polos, o inferior, em que o vestido figurativiza a cultura em expansão, e o superior, onde estão dispostas as costas nuas da artista em contenção, representando a natureza. Classificado por Munsell como uma cor quente, o roxo da expressão é articulado no conteúdo com a cultura.

Em relação ao componente verbal da capa, pela primeira vez observamos uma debragem enunciativa tanto no nome da cantora quanto no título do álbum, cujas formas e floreios assemelham-se à assinatura de um autógrafo. Os dois componentes verbais operam em sincronia com o componente visual do rosto de Swift, que, mantendo contato visual com o enunciatário, reforça o estabelecimento do “eu”. Sobre essa ênfase nos traços enunciativos na capa, cabe apontar que *Speak Now* é o primeiro de seus álbuns a ser inteiramente composto pela cantora.

Eideticamente, a redundância de traços arredondados e sensuais nos elementos verbais (os floreios em volta da palavra *now*, por exemplo) e nos elementos visuais (as camadas do vestido) criam o aspecto de sensualidade romântica da capa, aliado ao conteúdo verbal do chavão *Speak Now*, momento do casamento em que o padre profere o “falem agora ou calemse para sempre” (tema também da faixa-título do álbum, que descreve Swift interrompendo o casamento de um pretendente amoroso). Embora o título do álbum assuma o destaque topológico e cromático entre os componentes verbais (esse pelo contraste do branco com o roxo), observa-se também o desdobramento do dourado na fonte do texto Taylor Swift no cabelo da cantora, criando um paralelismo entre o topo e base da imagem, efeito cromático similar ao da capa de *Fearless*, em que o nome da artista também aparecia em tom próximo

37 [https://www.smashingmagazine.com/2010/01/color-theory-for-designers-part-1-the-meaning-of-color/#:~:text=Purple%20\(Secundary%20Color\),with%20creativity%20and%20imagination%2C%20too.](https://www.smashingmagazine.com/2010/01/color-theory-for-designers-part-1-the-meaning-of-color/#:~:text=Purple%20(Secundary%20Color),with%20creativity%20and%20imagination%2C%20too.)

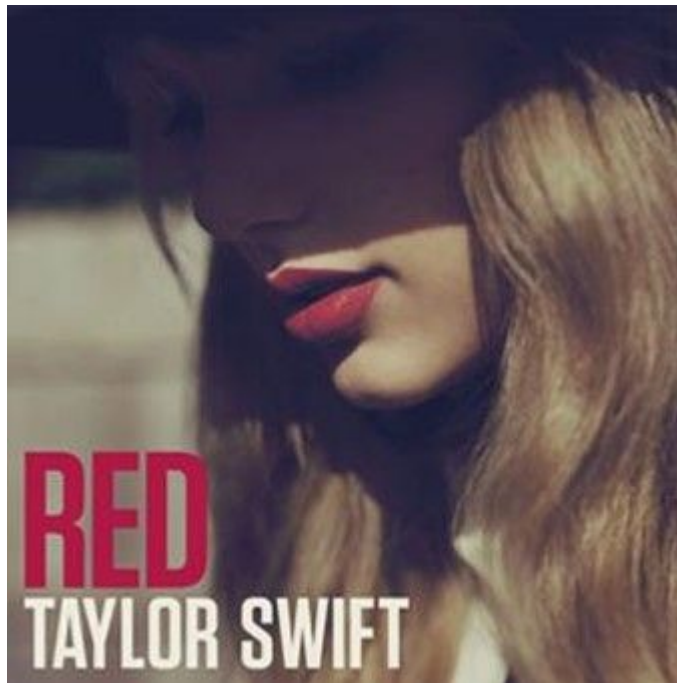
38 Cabe o esclarecimento de que, embora para os estudos semióticos termos como cores possam ser dotados de diferentes conotações dependendo da construção dos textos, os inúmeros estudos no campo da teoria da cor, como os do já mencionado Munsell, tornam esses tipos de associações possíveis.

ao de seu cabelo.

Nas três capas que compõem essa primeira fase na carreira da cantora, observamos o uso enfático do cromatismo com o efeito de aproximação dos elementos prioritários para cada capa. Entre movimento e estaticidade, retração e expansão, pureza e sensualidade, vemos as capas por meio dos recursos de expressão usados, os componentes plásticos e as relações sincréticas ajudando a construir o percurso da jovem cantora que floresce enquanto estrela perante o público.

4.3 “QUEM SOU EU?”

Figura 44 — Capa do álbum Red (2012).



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

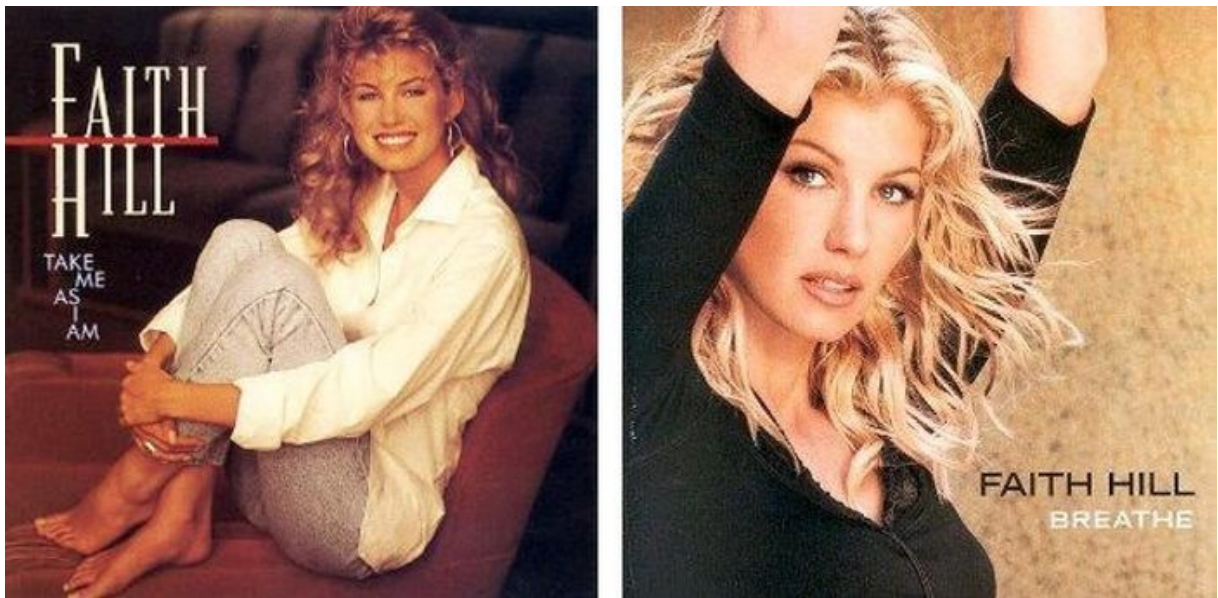
Na capa de *Red* (figura 44), quarto álbum de estúdio de Swift, há a presença de duas figuras em posição de destaque: os lábios vermelhos de batom e o cabelo loiro com cachos suavizados em ondas (processo de alisamento do cabelo). Discursivamente, os lábios vermelhos novamente figurativizam o tema do amadurecimento e da sensualidade. Nessa capa esses temas são enfatizados, já que os lábios são o ponto mais forte de intensidade cromática da imagem, ao lado das letras que compõem o título do álbum. Os cabelos, no entanto, representam a maior mudança visual da carreira de Swift até então. Segundo a própria cantora, em entrevista à revista *Elle*, ela passou anos da adolescência desejando ter cabelo liso e, quando estava prestes a aceitar os seus cachos, eles desapareceram³⁹. Quando levamos em

³⁹ <https://www.elle.com/culture/celebrities/a26628467/taylor-swift-30th-birthday-lessons/>

conta que o processo de alisamento dos cabelos acontece com frequência na carreira de cantoras country quando migram para o pop, é difícil acreditar na explicação um tanto quanto simplista da cantora, especialmente pela transformação que o álbum representava para a sua carreira.

Como já explicado no primeiro capítulo, *Red* apresentava Swift flertando com sons mais contemporâneos como pop e *dubstep*, e o alisamento de seus cabelos para essa fase de sua carreira reflete transformações de outras cantoras country quando se aventuraram em carreiras de maior alcance de público, como Faith Hill (figura 45) e Shania Twain (figura 46), essa última a artista country feminina a vender o maior número de cópias na história⁴⁰.

Figura 45 — Capas dos álbuns *Take me as I am* (1993) e *Breathe* (1999), de Faith Hill.



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

40 <https://www.umgnashville.com/artist/detail.aspx?nid=6809&aid=21>

Figura 46 — Capas dos álbuns *The Woman in Me* (1995) e *Come on Over* (1997), de Shania Twain.



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

Em ambos os exemplos, observamos as cantoras saindo da ambientação mais natural e doméstica para os espaços de pouca representação figurativa do mundo, comuns aos estúdios fotográficos. Em relação aos cabelos, nota-se tratamentos estéticos como clareamento e alisamento. O movimento dos cabelos mais soltos não está presente nas capas à esquerda, quando pertenciam ao nicho country cujos cachos geralmente estão associados.

Na capa de *Red*, a categoria cromática destaca-se como o recurso visual mais marcante no componente da imagem. O enquadramento, que pela primeira vez esconde parte do rosto da cantora na capa de um de seus álbuns, opera um jogo de revelação e encobrimento por meio do uso do cabelo (verticalizado, com a formação eidética sensual mais suavizada, com menos curvas) e das sombras criadas pelo chapéu que a cantora porta. A partir desses recursos, a figura dos lábios, embora em local de destaque, não aparece exatamente centralizada, localizando-a entre os termos de contraste *centralidade vs lateralidade*. Dondis (2015) explica que esse tipo de imagem causa um efeito de surpresa no enunciatário, quando a harmonia e estabilidade sofrem rupturas e criam tensões na composição visual. Utilizando os termos *nivelamento* e *aguçamento*, a autora aponta que uma imagem que opera entre esses dois pólos cria o efeito de ambiguidade, o que “obscurece não apenas a intenção compositiva, mas também o significado” (p.39). O jogo entre luz e sombra ilumina e destaca as formas curvilíneas dos lábios e do queixo.

Cromaticamente, o vermelho dos lábios e o dourado dos cabelos aparecem em contraste aos tons escuros presentes nas sombras, criando a oposição *cores quentes e iluminadas vs cores escuras*. Esse contraste cromático mínimo do plano da expressão articula-se com a oposição semântica que resume as três capas da fase “Quem sou eu?” no plano do conteúdo: *identidade vs alteridade*. As cores quentes, figurativizadas nos lábios e cabelos,

articulam-se no plano do conteúdo com a identidade e subjetividade, simulando a apresentação de uma verdadeira personalidade da cantora. O encoberto, representado nas sombras que cobrem o seu rosto, é articulado no conteúdo pela categoria *alteridade*, criando o efeito de inacessibilidade. A *luminosidade* vs *obscuridade* se homologam, no conteúdo, à *totalidade* (identidade da cantora e vida particular reveladas) vs *parcialidade* (segredos e intrigas encobertas). Já o cromatismo presente na palavra *Red* reflete um tom de vermelho similar ao dos lábios de Swift e ganha intensidade como uma das figuras de maior contraste plástico da capa. O título, portanto, reforça o simulacro da identidade.

A transformação da imagem de Swift constitui-se também no elemento verbal da capa. Pela primeira vez em um de seus álbuns, o nome da cantora não é expresso pela fonte que recria sua caligrafia pessoal, trocando-a por um tipo sem serifa que se alonga verticalmente em caixa alta, revestido pela cor branca. A escolha dessa fonte sem traços cursivos opera uma debreagem enunciativa cujo efeito é de distanciamento do enunciatário. Some a assinatura patenteada da cantora (subjetiva e curvilínea) por uma fonte de desenvolvimento digital (objetiva e de traços retilíneos e alongados). O distanciamento é reforçado também na imagem pela falta de contato visual da cantora. As letras dos dois elementos verbais, o nome do álbum e da cantora, possuem todas a mesma altura x, o que significa a ausência de ascendentes (como as letras “t” e “s”, que anteriormente eram dispostas de forma maiúscula, muito maior que as letras seguintes) ou descendentes (como a perna do “y” no texto dos álbuns anteriores).

A escolha das fontes no plano da expressão, na categoria eidética muito mais angulosas do que os textos das outras capas, articula-se no conteúdo com a impessoalidade presentes no termo *alteridade*. O cromatismo presente na palavra *Red*, no entanto, reflete um tom de vermelho similar ao dos lábios de Swift, e ganha intensidade como uma das figuras de maior contraste plástico da capa. O título, portanto, opera no domínio da *identidade*, refletindo o que a cantora projeta como sua real essência.

O aspecto difuso do fundo da imagem, apesar de iluminado, dificulta a identificação da localidade da cantora. O corpo não aparece na imagem, apenas o rosto, olhando para baixo e encoberto, construindo a introspecção e interioridade que contrastam com a exterioridade enfatizada da primeira fase. Reduzindo os contrastes plásticos ao mínimo, encontramos no plano da expressão a oposição entre claro vs escuro que se articulam no plano do conteúdo com os termos *alteridade* (*coberto*) vs *identidade* (*revelado*).

Figura 47 — Capa do álbum 1989 (2014).



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

A capa do álbum *1989* recria a estética de uma foto conhecida mundialmente como polaroide, criação da Polaroid Company, empresa norte-americana fundada em 1937 e que obteve grande sucesso com a venda de câmeras instantâneas⁴¹. Segundo Swift, a foto de capa foi realmente criada de modo analógico em uma câmera instantânea, mas embora a estética seja similar à polaroide, o site *Vulture* aponta que, tecnicamente, o filme utilizado pela cantora não foi o mesmo da marca que popularizou a invenção⁴². De acordo com o site, a Polaroid Company encerrou as suas operações em 2008 após declarar falência, e rapidamente teve os direitos de uso da marca adquiridos pela empresa Impossible Project, sendo esse o filme utilizado por Swift para a capa de *1989*. No entanto, a empresa só assumiria o nome Polaroid em 2017, enquanto a capa do álbum foi realizada em 2014. Ainda de acordo com o site, o filme utilizado para a capa de *1989* é notório por seu complicado manuseio, demorando cerca de 20 minutos para ser revelado e tendo de ser protegido da luz solar para que a imagem não desbote.

Swift também revelou em uma conversa exibida virtualmente com os seus fãs que todas as fotos tiradas para o encarte do álbum foram realizadas a partir desse mesmo processo⁴³ (figura 48). Disponíveis como parte da edição de luxo do álbum em cinco diferentes grupos, as imagens totalizavam 65 diferentes fotos da cantora, anotadas no espaço inferior com trechos de músicas do álbum.

41 <https://www.nytimes.com/2001/03/03/business/g-w-wheelwright-iii-97-dies-co-founder-of-polaroid.html>

42 <https://www.vulture.com/2014/10/close-examination-of-taylor-swifts-1989-cover.html>

43 <https://abcnews.go.com/Entertainment/meaning-cover-taylor-swifts-album-1989/story?id=25028609>

Figura 48 — Fotografias pertencentes à edição Deluxe do álbum 1989

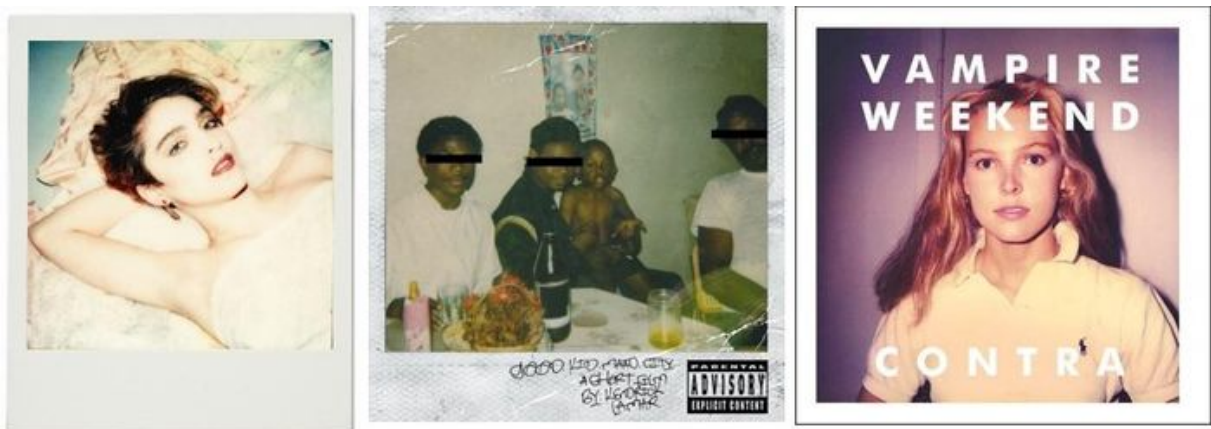


Fonte: Encartes Pop. Disponível em: <https://www.encartespap.com.br/2014/10/encarte-taylor-swift-1989-digital.html> Acessado em 31/01/2021

É interessante notar que apesar de recriar a composição de uma foto polaroide, a imagem presente na capa do álbum sofreu alterações coercitivas para se enquadrar nas proporções físicas do suporte (o tamanho oficial de uma foto polaroid é 7x10, muito menor do que os 12x12 centímetros da capa de um álbum), sendo esticada em ambas as direções.

Embora o estrondoso sucesso do álbum tenha disseminado a imagem da cantora em polaroides ao redor do mundo, é importante apontar que outros artistas já tinham se apropriado dessa estética fotográfica em trabalhos que precederam o lançamento de 1989, como as polaroides tiradas pela artista Maripol, colaboradora de Jean-Michel Basquiat e que fotografou Madonna nos anos 80, a capa do álbum *good kid, M.A.A.D. city*, do rapper Kendrick Lamar, e a capa do álbum *Contra*, da banda Vampire Weekend (figura 49).

Figura 49 — Exemplos de polaroids nos trabalhos de Madonna, Kendrick Lamar e Vampire Weekend.



Fonte: Wikipedia

É uma relação complexa a estabelecida por esse tipo de capa. Por um lado, temos o

comentário de Swift, que diz gostar do aspecto tangível da fotografia⁴⁴. Porém, visto que todas as outras capas de sua carreira foram textos sincréticos compostos em parte por fotografias da própria cantora, nota-se que ela não está falando da imagem enquanto formato digital exibido a partir de pixels em uma tela, e sim da ideia analógica da impressão instantânea possibilitada pelas câmeras polaroides e similares, representando o sentido de uma realidade concreta (FLOCH, 2014, p. 14).

Não é segredo também que Swift já se envolveu em diversos embates com serviços de *streaming* como Spotify e Apple Music, empresas que ela criticou em cartas abertas e postagens em redes sociais por não recompensarem o que ela considera como remuneração justa para o artista. Ao valorizar o físico, disponibilizando uma grande variedade de imagens colecionáveis, é nítido o interesse comercial que Swift tem em mente ao investir na comercialização de seus CDs de maneira tradicional, visto sua posição como uma das poucas artistas que contraria a tendência de quedas de vendas na indústria da música, como argumenta a seção de finanças do site Yahoo, dizendo que a cantora é a única artista que ainda vende CDs⁴⁵.

O aspecto antigo do componente visual da capa é construído principalmente na categoria cromática. Embora a cantora argumente que a foto tenha sido realmente tirada de maneira analógica, a colorização da imagem provavelmente recebeu o trato de algum tipo de filtro, visto que os componentes cromáticos mais intensos, como o azul do suéter e o vermelho dos lábios possuem uma aparência de menor saturação, dando à imagem uma apresentação mais fragmentada, como uma lembrança. Esse efeito visual, na categoria da expressão, configura-se no contraste entre o *mais saturado vs menos saturado*, ainda na expressão representando a *nitidez vs opacidade*, que se homologam ao que se revela (identidade) e ao que se apaga (alteridade). O mais saturado apresenta-se mais fácil e direto de ser apreendido e o menos saturado mais difuso nas cores.

Topologicamente, observamos um desdobramento de enquadramentos que vão contendo a figura da cantora. O primeiro deles, coercitivo à linguagem visual da polaroide, reduz a imagem próximo de um quadrado, emoldurada pelas bordas brancas. Dentro dessa imagem, identificamos a figura de Swift com os braços junto ao corpo, coberta pelo suéter e com os olhos retirados do enquadramento, ocasionando um aguçamento da imagem por ausentar uma das principais formas de conexão entre os retratos pessoais e aqueles que os observam: os olhos. Diferentemente da capa de *Red, 1989* não tem contraste entre claro e escuro, mas deixa de revelar os olhos e o topo da cabeça pelo corte da foto.

Eideticamente, em uma imagem alongada, retilínea, vemos a verticalização imposta pela posição centralizada da cantora na foto, presente na posição dos seus braços e do longo pescoço, contrastar com as mangas rugosas do suéter e com os lábios carnudos de formas curvilíneas sensuais. Topologicamente, a posição vertical da figura de Swift contrasta com a

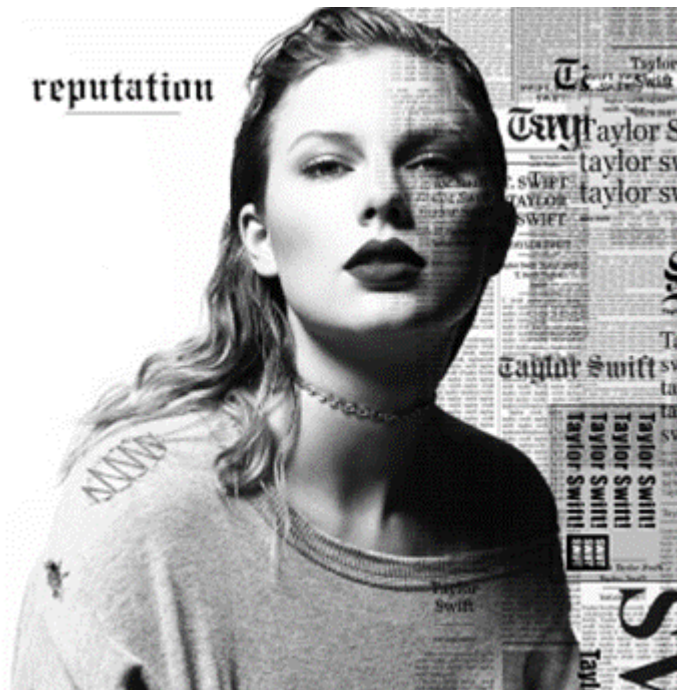
44 <https://www.thelineofbestfit.com/features/articles/beyond-1989-taylor-swift-and-polaroids>
45 https://finance.yahoo.com/news/taylor-swift-only-artist-still-100055524.html?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAADfXfA93sHHydBOnBbbUYIR_dD2eM_P6iSVpX4J37jx9IoSUD5VAiUIUn7wy8CkWTfVOOgzJfN0ucLNWb69w1POwu76cabt7VRR6l93xuT5Igl0BokA3A5XvIWajV6l5StoKoQypEx4YYyJpWBDmPi5H0jGS0fhhLlqppawzvrS

horizontalidade das gaivotas que voam em seu suéter, esse sendo o último enquadramento presente na imagem.

O componente verbal é composto pelo texto “T.S.”, as iniciais da cantora, e pelo número “1989”, título do álbum e ano de nascimento de Swift. Ambos os textos são escritos em uma fonte que almeja recriar o aspecto da escrita à mão de uma caneta hidrocor, cujas pequenas interrupções e variação tonal representam a textura e tensão da ponta de uma caneta em contato com uma superfície. A caligrafia, ao contrário das assinaturas dos álbuns da primeira fase, é descuidada e revela rapidez no traço. Essa escolha, como explicitada no capítulo 3, opera uma debreagem enunciativa, aproximando-a do destinatário e resultando um produto que aparenta maior subjetividade, estratégia que ela reproduziu em todas as polaroides que acompanhavam o álbum. De maneira sincrética, texto e imagem pretendem assegurar os fãs da presença única da cantora em cada uma das cópias, buscando a distinção do trabalho de mera reprodução técnica, embora seja.

O único resquício de elementos do mundo natural na fotografia, as gaivotas voando no céu azul impõem também uma forte oposição entre os termos *contenção vs expansão*, o primeiro referente aos enquadramentos da imagem e o segundo à figura dos animais. Como já dissemos, as categorias semânticas de base da fase “Quem sou eu?” dividem-se entre *identidade vs alteridade*. Os elementos de maior destaque cromático da imagem, o céu azul com os pássaros, os lábios vermelhos e o componente verbal, representam a categoria da *identidade*, o que conhecemos sobre a cantora. Os tons pouco saturados, o enquadramento que a revela apenas em partes, representam, mais uma vez, a promessa de novidade do desconhecido em sua carreira.

Figura 50 — Capa do álbum reputation (2017).



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

Reputation foi o primeiro álbum de Swift a ter uma capa em preto e branco (figura 50). A imponente imagem constitui-se pela figura centralizada da cantora, encoberta no lado direito pelo que aparenta ser uma colagem de notícias, compostas exclusivamente pelo nome da artista em diferentes fontes que preenchem essa parte da imagem em direções diversas.

John Szarkowski, referência da fotografia norte-americana do século XX, argumenta que a fê na veracidade da representação fotográfica, reforçada pela crença social da imparcialidade das lentes, tem origem na ausência de cores das primeiras fotos produzidas. Segundo o autor, apesar de vermos o mundo que nos cerca através de uma imensidão cromática, o que os nossos olhos veem são na verdade imagens ilusórias, e apenas a fotografia, em seus tons de preto e branco, tem o poder de representar verdadeiramente a realidade (1966, p.3).

Podemos observar a capa em preto e branco como uma etapa persistente na carreira das jovens *popstars* americanas, frequentemente realizadas para álbuns em que o amadurecimento (por muitas vezes no meio pop funcionando como eufemismo para sexualização) da cantora é posto em primeiro plano na divulgação do disco. Observamos como exemplo as capas dos álbuns *Stripped*, de Christina Aguilera, cujo videoclipe do primeiro single de trabalho a apresentava dançando seminua em uma jaula, *Revival*, de Selena Gomez, álbum que tentava distanciar a cantora de sua fama como antiga estrela do Disney Channel e *Good Girl Gone Bad*, de Rihanna, título que, em português significa que a boa menina virou má (figura 51)

Figura 51 — Capas dos álbuns Stripped (2002), Revival (2016) e Good Girl Gone Bad (2007).



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

Na capa de *reputation*, a categoria topológica é formada pela centralidade da figura de Swift e pela sobreposição das imagens de manchetes de jornais, preenchendo o lado direito da figura da cantora e dividindo o seu rosto simetricamente, encoberto do lado direito e revelado do lado esquerdo. Como será explicado a seguir, o contraste mínimo que rege todas as organizações das categorias plásticas da capa forma-se pela oposição *preenchimento vs esvaziamento*. O título do álbum, localizado no canto superior esquerdo, é o único elemento visual em cima do espaço negativo que se forma do lado esquerdo da imagem, acima do ombro da cantora.

Cromaticamente, há gradações de preto, branco e cinza, e somente observamos sombra na área preenchida pela sobreposição do texto. A metade do rosto que apresenta o texto dos jornais é conseqüentemente a metade mais difícil de ser vista com clareza, de aparência turva pela representação do nome da cantora repetido em textos jornalísticos e parcialmente encoberto pelo sombreado à direita.

Já na categoria eidética, nota-se a presença de formas arredondadas (sensuais e impetuosas) nos traços pertencentes à figura de Swift, como os seus lábios carnudos e o ombro esquerdo, mais recuado, que se revela pela gola caída do suéter de aparência envelhecida. Esse mesmo ombro é parcialmente recoberto pela sombra do corpo levemente girado para a esquerda. O rosto encara o enunciário de frente, com ar altivo construído pela cabeça erguida e queixo elevado. A contenção aparece construída pelos cabelos sem volume, jogados para trás da cabeça e o colar de corrente que aperta o pescoço.

O componente verbal do texto, expresso na cor preta e em letras minúsculas, é apresentado em uma fonte serifada de grande dramaticidade, uma mistura entre *German Blackletter/Old English Gothic*. Em uma capa cujo apelo temático tem forte influência da ideia da parcialidade dos fatos, é interessante notar que a posição onde o título se encontra, em cima do espaço negativo branco, mostra-se reveladora, subvertendo a imagem tradicional centralizada do nome de um jornal. Ao ser posicionada lateralmente, observa-se a solidão do termo na composição da capa, em localização silenciosa em comparação ao “barulho”

produzido pelas manchetes.

A oposição entre *preenchimento vs esvaziamento*, topologicamente operando por meio da *lateralidade vs centralidade*, cromaticamente no contraste *claro vs escuro* e eideticamente entre o *retilíneo vs curvilíneo*, articulam-se de maneira semissimbólica com a oposição fundamental *alteridade vs identidade*.

Na imagem, a cantora é projetada de maneira corajosa diante dos rumores concretizados pelas imagens de jornais que a encobrem parcialmente. Observamos nessa construção que tudo o que é preenchido relaciona-se com a alteridade, e o que é esvaziado com a identidade. Os lábios pretos, por exemplo, refletem o preenchimento como expressão de uma identidade que não é a dela. Conhecida pelos seus lábios vermelhos (e que estamparam as capas dos seus três últimos álbuns) a presença dos lábios negros (realmente pintados de preto, como fotos de bastidores confirmam) mostram o papel de rebeldia que a cantora assume em *reputation*, designado pela mídia. Quanto mais a imagem aparece preenchida (de textos, de cor), menos se tem acesso à imagem que ela quer representar de si.

4.4 “ENFIM, LIVRE”

Figura 52 — Capa do álbum *Lover* (2019).



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

Identificamos na capa de *Lover* uma verdadeira redundância do significante romântico, estabelecida por meio da combinação de figuras que concretizam uma temática amorosa mais próxima dos primeiros álbuns da cantora, indo completamente contra a estética

estabelecida em *reputation*.

Temos na categoria topológica da capa o uso da centralidade e verticalidade dos elementos, com o título no topo superior central, acima da figura da cantora, exposta em um ângulo que a enquadra por baixo, para onde olha com a boca entreaberta. Englobada pelas nuvens de tons de rosa, apenas uma brecha do topo superior esquerdo apresenta o que se infere como o céu azul.

A categoria cromática é representada em sua expressão pelo forte uso do pastel (rosa, azul, alaranjado, roxo), em uma redundância do efeito cromático esfumado, enevoadado, utilizando cores associadas ao imaginário feminino romântico. A escolha de cores que fogem da representação icônica que temos das figuras do mundo, como as nuvens em tons de rosa, revestem o estranhamento inicial com a ideia de aquecimento e docilidade. A escolha dessas cores pode ser associada à ligação da cantora com as causas LGBTIA+, sendo a paleta uma combinação das cores presentes nas bandeiras do orgulho lésbico e transgênero (figura 53).

Figura 53 — Comparação da capa do álbum *Lover* (2019) com as bandeiras do orgulho lésbico e transgênero.



Fonte: Criação do Autor.

Na categoria eidética, as formas arredondadas e sensuais são as únicas presentes na imagem, e o seu contraste por ausência de angulações revelam no conteúdo um universo onde não há rigidez, agressividade ou ódio tematizado. O rosto aparece parcialmente encoberto pela franja e os cabelos sem volume, ondulados de maneira bem suave.

Pela primeira vez na carreira da cantora não há nenhuma menção verbal ao nome dela. O título *Lover* centralizado acima da figura de Swift, em uma fonte similar à letra cursiva, de caracteres curvilíneos em posição ascendente, contrastando com a posição do rosto e do olhar.

A capa aposta na subjetividade, marcando um retorno aos álbuns de sonoridade mais suave da cantora.

Em uma capa cuja composição cromática é o elemento de maior destaque, a construção de significação do plano da expressão é alcançada a partir da oposição *menos saturado vs mais saturado*, como ocorreu na capa de 1989. Tanto a figura das mechas azuis quanto o coração brilhante ao redor do olho aparecem como os elementos de maior destaque cromático na figura da cantora, sendo os dois mais saturados, concretizando temas no conteúdo como individualidade e teatralidade. O efeito de saturação, responsável por dar o aspecto vintage a ambas as capas, reveste a oposição entre *natureza e cultura*, pertencente à era final “Enfim, livre”, de uma visualidade completamente nova.

Figura 54 — Capa do álbum *folklore* (2020).



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

A capa do álbum *folklore* apresenta Swift em meio a uma floresta de árvores que se estendem para fora do campo de enquadramento da fotografia, em um forte contraste de escala entre a pequena figura da cantora (e reconhecível apenas com muito esforço visual) e as enormes árvores que a cercam. É a produção imagética que menos se assemelha com o que o público veio a esperar como capa de um álbum de Swift, exacerbando os efeitos plásticos de cromatismo e composição e dotando-a de valores de aparência mais artística do que mercadológica, mais comum ao gênero *folk* e *rock* alternativo em que o álbum foi enquadrado.

Topologicamente, a cantora apresenta-se centralizada na parte inferior da imagem, representando, assim como as árvores, os elementos expostos de maneira vertical, em

oposição à horizontalidade do chão. Pode-se retomar a clássica oposição de Greimas entre *verticalidade vs horizontalidade*, em que o corpo e as árvores se contrapõem à verticalidade da terra. O tom onírico e leve associado ao céu em *Lover* dá lugar à atmosfera telúrica e pesada de *folklore*.

Cromaticamente, temos uma imagem de pouca saturação e muito brilho, em que os contrastes entre preto e branco e claro e escuro predominam.

Eideticamente, o retilíneo das árvores e da cantora opõe-se à falta de contorno das folhas no chão. Esse retilíneo, no plano do conteúdo, representa a idade avançada que essas árvores precisam ter para terem alcançado esse tamanho, que, em comparação à figura da cantora, revela a juventude e pequenez em meio à expansão natural em sua volta. Como em *Lover*, reafirma-se a natureza, embora aqui a natureza se associe ao isolamento, à solidão. O corpo perde os contornos pelo distanciamento e aparece completamente recoberto por roupas pesadas.

Pela primeira vez em sua carreira em uma capa estampada sem nenhum componente verbal, a imagem funciona como o registro da cantora em meio a um tempo de completa incerteza, congelada no tempo, distante e preto e branco. Como contraste plástico mínimo, temos a *verticalidade vs horizontalidade*, expressada por meio das figuras da cantora e árvores para a primeira categoria, e chão para a segunda. A *verticalidade*, no plano do conteúdo, articula-se com a *vida*, e a *horizontalidade* com a *morte*. Em uma capa de forte afirmação da natureza, os elementos visuais criam uma verdadeira redundância do significado natural, estando a cultura inserida no tema *folk* que dá nome ao disco, gênero musical baseado na reprodução de histórias de antepassados.

Figura 55 — Capa do álbum *Evermore* (2020).



Fonte: Spotify. Acessado em: 31/01/2021

Pertencente ao mais recente álbum de Swift até o momento, a capa de *Evermore* apresenta a cantora de costas para a câmera, vestindo um casaco pesado que a cobre até a nuca, de onde seu cabelo cai em uma trança bem amarrada. No fundo da imagem, vemos um descampado com árvores finas e desfocadas, e o que parece ser uma colina. Novamente nota-se a ausência do título do álbum e do nome da cantora, sendo o componente fotográfico da imagem a única parte presente na capa.

Topologicamente, a figura da cantora localiza-se centralizada, com sua trança caindo verticalmente por entre a grade formada pelas linhas em seu casaco. O espaço pictórico, difuso, mostra-se de grande importância para o conteúdo da imagem, constituído de forma a expressar distância da figura da cantora do fundo da imagem, embora esteja visualmente englobada por ela.

Na categoria eidética, as duas linhas horizontais do casaco apresentam-se paralelas à linha horizontal do solo, disposta na altura dos ombros da cantora. As linhas verticais estendem-se como as árvores à frente de Swift. Os ombros da artista, que cobertos pelo casaco apresentam uma forma similar à de um trapézio, refletem a aparência da colina ao fundo das árvores. Novamente focalizado em proximidade, o corpo encoberto perde os contornos, sendo o trançado do penteado contido o elemento de maior destaque.

Cromaticamente, há pouco contraste na imagem. A matiz de cor de terra de baixo croma, predominantemente marrom, aparece com mais intensidade nos elementos que aparentam estar mais próximos da câmera, como o casaco e o cabelo da cantora. Em diálogo mais estreito com *folklore*, o pouco cromatismo constrói a aridez da natureza, aqui

representada de modo completamente diferente do primeiro álbum.

O contraste mínimo que rege a imagem é a *contenção vs expansão*. O primeiro termo é figurativizado nos nós e intercalações do cabelo, e no casaco com a padronagem das linhas em grade, que a protege e envolve. O segundo termo é figurativizado nas árvores e no solo. Articulado com o plano do conteúdo, temos a contenção (opressão, grades do quadriculado do casaco e cabelo preso) próxima do polo da cultura e a expansão como natureza.

Finalizando, observamos que as oposições elementares de base *natureza vs cultura* e *identidade vs alteridade* são complexificadas a cada nível do percurso, chegando a este capítulo, que se deteve principalmente nos traços referentes ao plano da expressão. Como explicado nos capítulos anteriores, vemos a cantora iniciar a sua carreira na natureza, artificial e cheia de cores, e retornar em seus lançamentos mais recentes para a natureza, essa real e sem cor. Embora a cantora retorne ao meio natural de onde saiu na primeira capa, nem a natureza é mais a mesma, tão menos a cantora.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pouca gente conhece a banda Buggles por nome, mas a sua música de maior sucesso, *Video killed the radio star*⁴⁶, eternizou o que até hoje é tido como a principal mudança causada pelo surgimento da MTV na década de 1980: a imagem de um artista musical a partir de então era tão (ou mais) importante quanto a música produzida por ele. Embora essa transformação seja inegável no contexto da indústria da música norte-americana (influenciando também como o que víamos das estrelas repercutia no resto do mundo), a verdade é que na cultura midiática norte-americana a imagem de uma mulher nunca pertenceu a ela mesma.

Desde o advento do cinema no começo do século XX, passando pelas novidades tecnológicas provenientes da mídia impressa de massa, televisão e internet, nós, consumidores culturais, nos deleitamos com a ingenuidade feminina das jovens estrelas, mas as rejeitamos quando elas ousam envelhecer, ou são pegas tentando reverter o processo por meio de inúmeras cirurgias plásticas. Nós abusamos da imagem de seus corpos, mas as punimos quando falham em alcançar os padrões de beleza que somos ensinados a obedecer. Nós devoramos com avidez seus tórridos romances com presidentes e colegas de elenco casados, mas duvidamos delas quando usam suas vozes para denunciar os seus abusadores. Compactuamos com a perseguição de paparazzi em seus momentos mais íntimos, e choramos suas perdas assistindo a seus funerais.

Afirmar que a imagem da artista feminina é importante para a sua carreira chega a ser um eufemismo. Neste trabalho, analisamos a construção de sentido nas capas da discografia de uma só artista, Taylor Swift.

Escolhemos uma *popstar* cujos recordes de vendas, turnês, paradas de sucesso e premiações a tornam uma das cantoras de maior sucesso de todos os tempos da música norte-americana, e com isso buscamos examinar a história projetada pelo conjunto das capas de seus álbuns, à luz da semiótica.

As capas, tomadas como textos sincréticos por combinarem elementos verbais e visuais, foram divididas em três conjuntos, cada um constituído pelas capas de três álbuns e denominados “Era uma vez...”, “Quem sou eu?” e “Enfim, livre.”. Os conjuntos, também chamados de fases, tiveram suas análises iniciadas pelo primeiro nível do percurso gerativo de sentido, o fundamental. Nele, observamos que todas as capas têm a oposição semântica de base entre os termos *natureza e cultura*, respectivamente atrelados aos termos *identidade e alteridade*, nas capas do segundo conjunto. Notamos que por meio de operações de afirmação e negação da natureza e da cultura, somos apresentados a uma cantora jovem, ingênua e selvagem, que após euforizar a cultura no primeiro conjunto, e buscar sua identidade no segundo, termina o terceiro retornando para uma nova versão da natureza apresentada no primeiro.

46 O vídeo matou a estrela de rádio, tradução do Autor.

Essas oposições são complexificadas no nível seguinte, o narrativo, em que a narrativa é assumida por um sujeito que se transforma em busca de objetos-valor. No primeiro conjunto de capas, acompanhamos o sujeito em busca da conjunção com o objeto-valor sucesso. Modalizada pelo dever-fazer, comportando-se de acordo com a expectativa conservadora do meio rural americano, observamos um programa de aquisição que culminou no sujeito realizado, em conjunção com o objeto que buscava. Focando no programa narrativo da performance, vemos um programa reflexivo, em que o sujeito cumpre o papel actancial do querer-ser, querer-fazer e do saber-fazer, sendo o principal responsável por sua conjunção com o sucesso.

Na segunda fase, o objeto-valor que organiza a narrativa é a construção de uma nova identidade para a cantora, que deseja sair do nicho country e se transformar em uma *popstar*. Embora mais uma vez terminando a fase em conjunção com o objeto-valor desejado, o sujeito da narrativa, ao fim do segundo conjunto, possui menor controle sobre como sua imagem era percebida até então. Em especial, na capa de *reputation*, há referências explícitas à superexposição da cantora e as intrigas de bastidores.

No nível narrativo do último conjunto de capas, observamos a sintetização da narrativa da imagem de uma cantora que retorna ao local de início, trocando a artificialidade da representação da natureza na capa do primeiro álbum por elementos mais concretos, melancólicos e adultos.

No nível discursivo, a concretização dos percursos temático-figurativos da “boa garota” na capa do primeiro álbum, focados na juventude, ingenuidade e leveza, foram gradativamente dando lugar ao visual urbano que concretizou a maturidade da cantora na entrada do cenário pop. Por meio de operações de debreagens enunciativas, vimos como as capas aproximaram o enunciatário com a ênfase da subjetividade da assinatura patenteadada da cantora nas capas dos três primeiros álbuns e dos títulos de aparência manuscrita dos álbuns *1989* e *Lover*. Em contraste, observamos também a utilização de debreagens enunciativas em capas que marcavam a mudança de estilo da cantora, como na de *Red*, tanto no componente verbal das letras pesadas, quanto no visual, na figura da cantora encoberta pelas sombras. O mesmo distanciamento pode ser visto no componente verbal da capa de *reputation*, escrito em fonte retilínea e antiquada, distanciando-a do que é dito sobre ela, e nos elementos visuais das três últimas capas, apresentando a cantora distante e concretizando a temática da solidão. Ao longo das capas, vimos as figuras inicialmente concretizando temáticas de sucesso e juventude, eventualmente evoluindo para sensualidade e ousadia, para finalmente chegar na temática de amadurecimento, naturalidade e solidão.

No terceiro capítulo, buscamos identificar a presença do semssimbolismo na construção de sentido das capas, por meio das proposições da semiótica plástica. Com o suporte de conceitos estabelecidos pelos campos da fotografia e design, assim como a detecção da intertextualidade presente com as capas de álbuns das carreiras de outros artistas,

identificamos o uso acentuado da categoria cromática como forma de intensificar os elementos prioritários de cada capa, como nos tons quentes e frios da primeira capa de *Taylor Swift*, os cabelos brilhantes em *Fearless* e os lábios vermelhos em *Red*. Observamos também a importância dada à categoria topológica, com o enquadramento se aproximando (em *Red*, 1989) ou retrocedendo (em *Speak Now e folklore*), de acordo com a necessidade de ocultar ou revelar a imagem da cantora, e como as operações de contenção e expansão das imagens foram usadas para constituir o sentido de liberdade nas últimas capas. Além disso, neste capítulo, o conceito de sincretismo foi importante para compreendermos as relações entre as imagens e os títulos dos álbuns. Na primeira fase, as formas arredondadas e a assinatura de Taylor contribuíram para reforçar os efeitos de proximidade com o enunciatário, acentuando a presença e ligação da cantora nos títulos. Na segunda fase, observamos o movimento de distanciamento, aproximação e distanciamento no decorrer das capas, projetando o mistério em sua identidade. Na terceira, vimos o completo abandono da representação verbal dos títulos nas capas, deixando os elementos visuais serem os principais criadores de sentido nessas imagens.

Resumindo, a fundamentação semiótica, possibilitando uma análise tanto dos componentes verbais quanto visuais dos textos, mostrou-se apropriada para a análise de textos sincréticos complexos como capas de álbuns. Podemos tomar como exemplo da fertilidade das capas de álbuns para os estudos semióticos a divulgação de Swift, em fevereiro de 2021, da nova capa da primeira das cinco regravações que fará dos seus álbuns antigos (figura 56). Em uma capa que dialoga diretamente com a imagem do álbum original e sugere a possibilidade das capas futuras fazerem o mesmo, notamos o grande potencial de análise desse tipo de texto para estudos futuros.

Figura 56 — Comparação entre as capas de *Fearless* de 2008 e 2021.



Fonte: Spotify. Acessado em: 15/02/2021

Retomando o título dessa dissertação, observamos que o conjunto das nove capas conta uma história. Para compreendê-la, por meio da ferramenta teórica da semiótica, não foi preciso recorrer aos fatos sobre Taylor divulgados massivamente na mídia. Esta, sem dúvida,

foi a maior lição que podemos tirar desta pesquisa. Obviamente, fizemos uso de dados históricos e de informações coletadas sobre a cantora, mas a conclusão a que chegamos é que as capas condensam o percurso dessa estrela da música pop. Desde seu lançamento até o presente momento, as escolhas e submissões de Taylor, as mudanças e continuidades previsíveis, os relacionamentos amorosos e embates políticos, tudo isso está indiciado pelas poses, cores, títulos e fontes dos álbuns. Descrever os elementos e as categorias usadas para construir essas capas e depreender a narrativa dessa jovem cantora nos permitiu compreender e explicar um pouco da história não só de Taylor Swift, mas de um certo modelo de mulher e de artista contemporânea.

REFERÊNCIAS

- BARAT, Aicha Agoumi de Figueiredo. **Capas de disco: modos de ler**. Rio de Janeiro, 2018. 297 p. Tese (Pós Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/35282/35282.PDF>. Acesso em: 13 fev. 2021.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3. ed. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001. 172 p.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- DONDIS, Donis A.. **Sintaxe Da Linguagem Visual**. Martins Fontes, f. 118, 2006. 236 p.
- FIORIN, José Luiz. Da necessidade da distinção entre texto e discurso. *In*: BRAIT, Beth (Org.); SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília (Org.). **Texto ou discurso?**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 145.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Editora Contexto, f. 63, 1989. 126 p.
- FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. **Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**, São Paulo, 1 2001.
- FLOCH, Jean-Marie. **Identités visuelles**. Presses Universitaires de France, v. 2, f. 116, 2014. 232 p.
- FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologie de l'oeil et de l'Esprit: pour une sémiotique plastique**. Amsterdam: Hadés-Benjamins, f. 113, 1985. 226 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien *et al.* **Dicionário de semiótica**, f. 272. 1993. 543 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiotique 2: dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1986.
- LIEB, Kristin J.. **Gender, Branding, and the Modern Music Industry: The Social Construction of Female Popular Music Stars**. Routledge, v. 2, f. 133, 2013. 266 p.
- RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo Guimarães. **Dicionário Essencial de Comunicação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2014. 304 p.
- SOUSA, Silvia Maria de. **Silvio Santos vem aí: programas de auditório do SBT numa perspectiva semiótica**. Niterói: Editora da UFF, 2011. 163 p. (Coleção Biblioteca EdUFF).
- SZARKOWSKI, John. **The Photographer's Eye**. 1966.
- TANNENBAUM, Rob; MARKS, Craig. **I Want My MTV: The Uncensored Story of the Music Video Revolution**. Penguin, v. 2, f. 296, 2011. 592 p.
- TEIXEIRA, Lucia. Leitura de textos visuais: princípios metodológicos. *In*: BASTOS, Neusa Barbosa (Org.). **Língua portuguesa: lusofonia – memória e diversidade cultural**. São Paulo:

EDUC, 2008, p. 299-306.