

‘Reading the signs of my body’: Shakira, lugar e raça¹

Leo Name

¡DALE!, FAUFBA

1 Este texto resulta de anos de trocas intelectuais e afetos. As primeiras poucas linhas pelas quais fiz menção a certa “inventividade racial” nas imagens de Shakira estão em minha tese de doutorado, de 2008, para o Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPG/IGEO-UFRJ). Se não contasse, à época, com a orientação de Gisela Aquino Pires do Rio, que foi firme, mas afetuosa, e, principalmente, aberta às minhas invenções, talvez a artista colombiana fosse cortada do texto final. Depois disso, Shakira passou a habitar algumas de minhas aulas na Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense (EAU-UFF), no curso de Geografia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (PPGLC-UNILA) – respectivamente nas disciplinas Teoria e História do Urbanismo, em 2009 e 2010, Geografia do Mundo Contemporâneo, entre 2009 e 2013, e Geopolítica da Imagem, de 2017 a 2018, nas quais um conjunto muito rico de estudantes, com afeto e afinco, comigo se aventuraram por discussões sobre as dimensões espaciais, de gênero e etnoraciais de figuras midiáticas (Shakira e outras). Foram particularmente especiais Liebert Rodrigues, Rafael Alves, João Valerio, Lelê Galhardo, Diogo Braga, Gabriela Duarte, Nathalia Vieira, Valquíria Aciole, Mayara Rangel, Ana Flávia Romão, Iata Anderson, Matheus Bartholomeu, Cláudio Limani, Camilla Thomé, Natasha Muniz, Bárbara Oliveira de Paulo, Kellvin de Andrade, Victor Azevedo, Líbia Castañeda, Ariane Braga, Aquésia Maciel, Maíra Gamarra, Raquel Stern (*in memoriam*) e Mijael Aguirre (*in memoriam*). O artigo também reflete a sólida parceria, desde 2001, com a socióloga Bianca Freire-Medeiros, que tanto me ensinou sobre imagens e capital móvel; e o diálogo, desde 2011, com Maria Alice Nogueira, sagaz pesquisadora da mobilidade como potência em anúncios publicitários.

‘Reading the signs of my body’: Shakira, lugar e raça

Resumo:

Pretendo analisar parte do conjunto de imagens relacionadas à cantora Shakira, compreendendo-a como uma personagem geográfica e indagando sobre seu papel na enunciação de um movediço sentido global de lugar e de um inconstante sentido global de “raça”. Para a tarefa, a partir de movimentações epistêmicas, debato com os escritos anti-coloniais, pós-coloniais e decoloniais a respeito da ideia de “raça” e certa literatura sobre a narração de lugares, entrelaçando-os à torrente de imagens tecnicamente reprodutíveis que inunda e transcorre o globo. Assim, trato “raça” como performatividade, linguagem e imagem e alinho o debate sobre “imagem” com o debate etnoracial. Conduzo essa argumentação com o auxílio de montagens de imagens, uma narrativa visual não linear.

Palavras-chave: *Shakira, imagem, raça, lugar, personagem geográfica.*

‘Reading the signs of my body’: Shakira, lugar y raza

Resumen:

Me propongo analizar parte del conjunto de imágenes relacionadas con la cantante Shakira, entendiéndola como un personaje geográfico e indagando sobre su papel en la enunciación de un movedizo sentido global del lugar y un cambiante sentido global de la raza. Para la tarea, a partir de movimientos epistémicos, debato con escritos anticoloniales, poscoloniales y decoloniales sobre la idea de “raza” y cierta literatura sobre la narración de lugares, entrelazándolos con el torrente de imágenes técnicamente reproducibles que inunda y recorre el mundo. Así, trato la “raza” como performatividad, lenguaje e imagen y alineo el debate sobre “imagen” con el debate etnoracial. Hago mis argumentos con la ayuda de composición de imágenes, una narrativa visual no lineal.

Palabras clave: *Shakira, imagen, raza, lugar, personaje geográfico.*

‘Reading the signs of my body’: Shakira, place and race

Abstract:

I intend to analyze part of the set of images related to the singer Shakira, understanding her as a geographical character and inquiring about her role in the enunciation of a unstable global sense of place and a shifting global sense of race. For the task, based on epistemic movements, I debate with anti-colonial, post-colonial and decolonial writings about the idea of race and certain literature on the narration of places, intertwining them with the torrent of technically reproducible images that floods and runs through the globe. Thus, I treat “race” as performativity, language and image and align the debate on “image” to the ethnoracial debate. I conduct this argument with assemblies of images, a non-linear visual narrative.

Keywords: *Shakira, image, race, place, geographic character.*

Figura 1.
 Montagem:
Indianertypen
 aus Colombia und
 Ecuador (1888).
 Fonte: Schlenker
 ([2012] 2019).

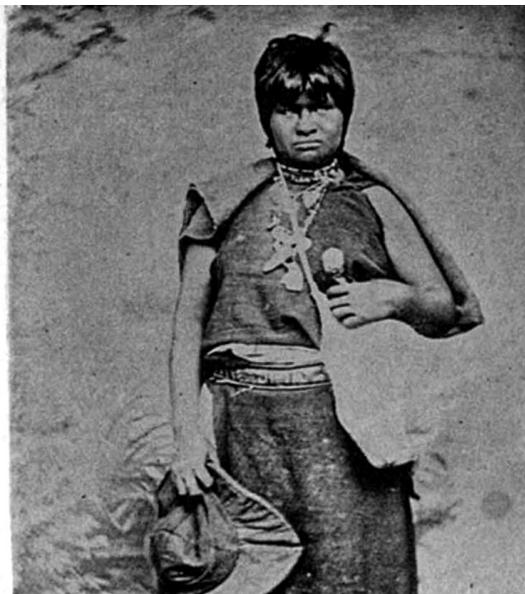
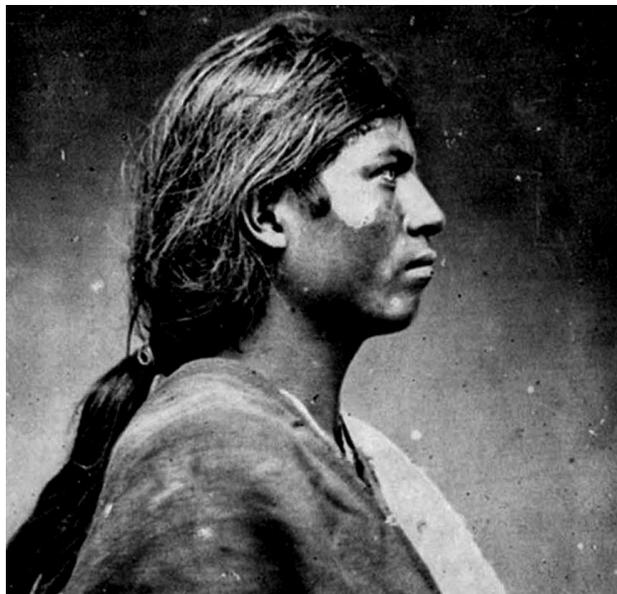
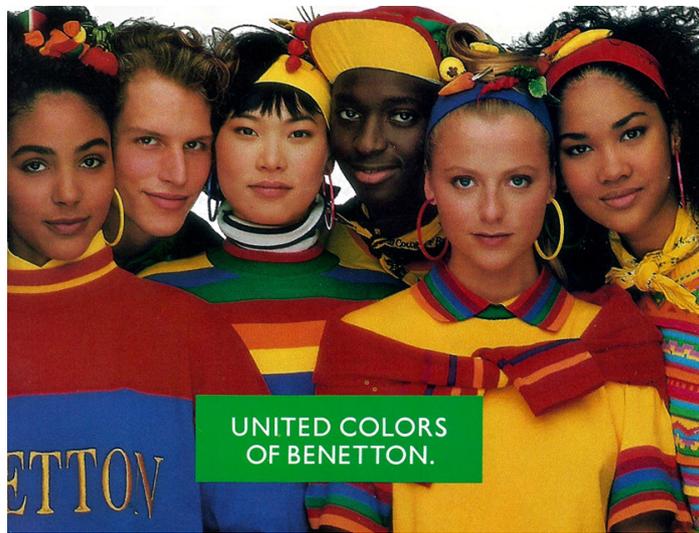
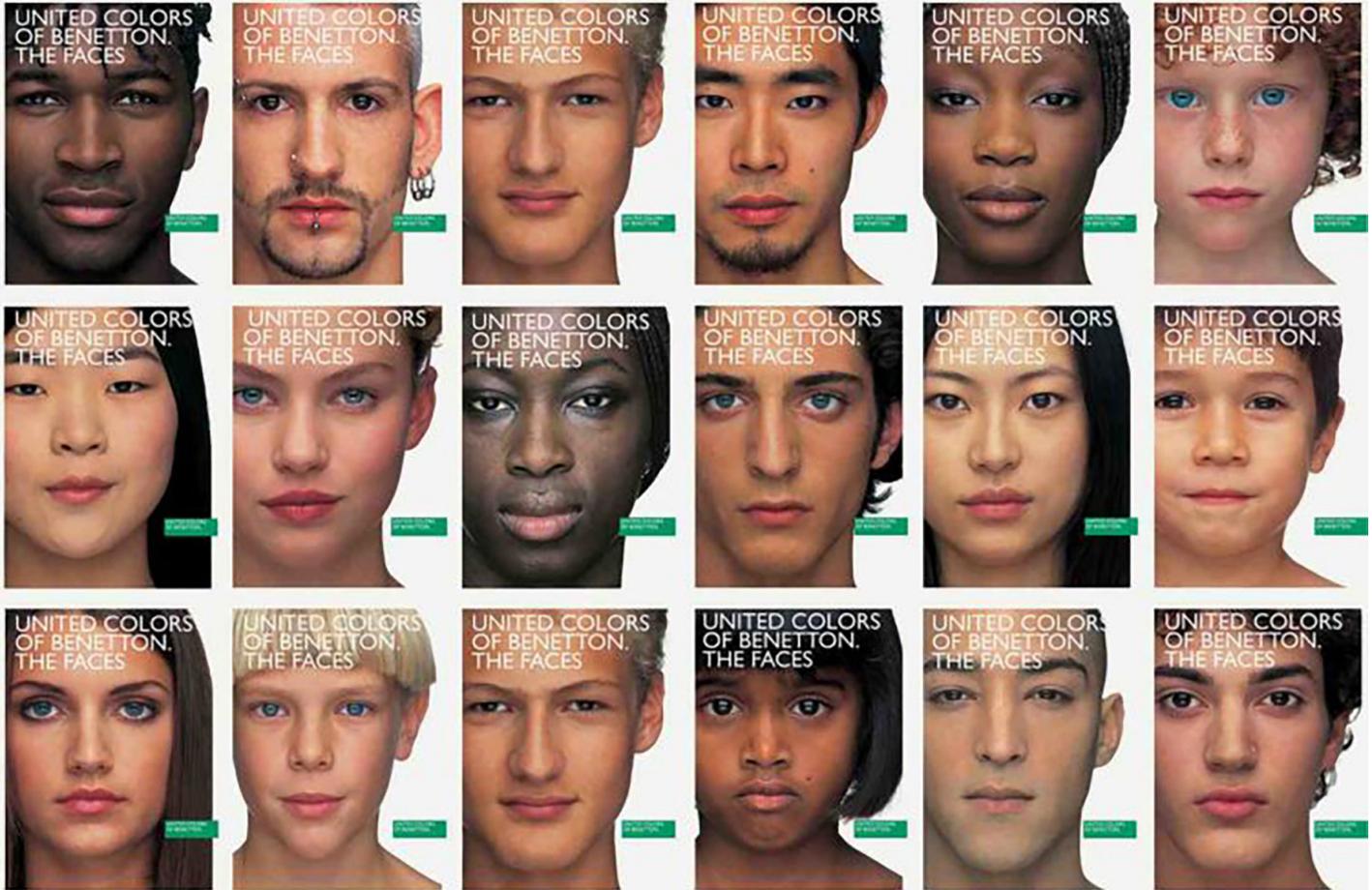
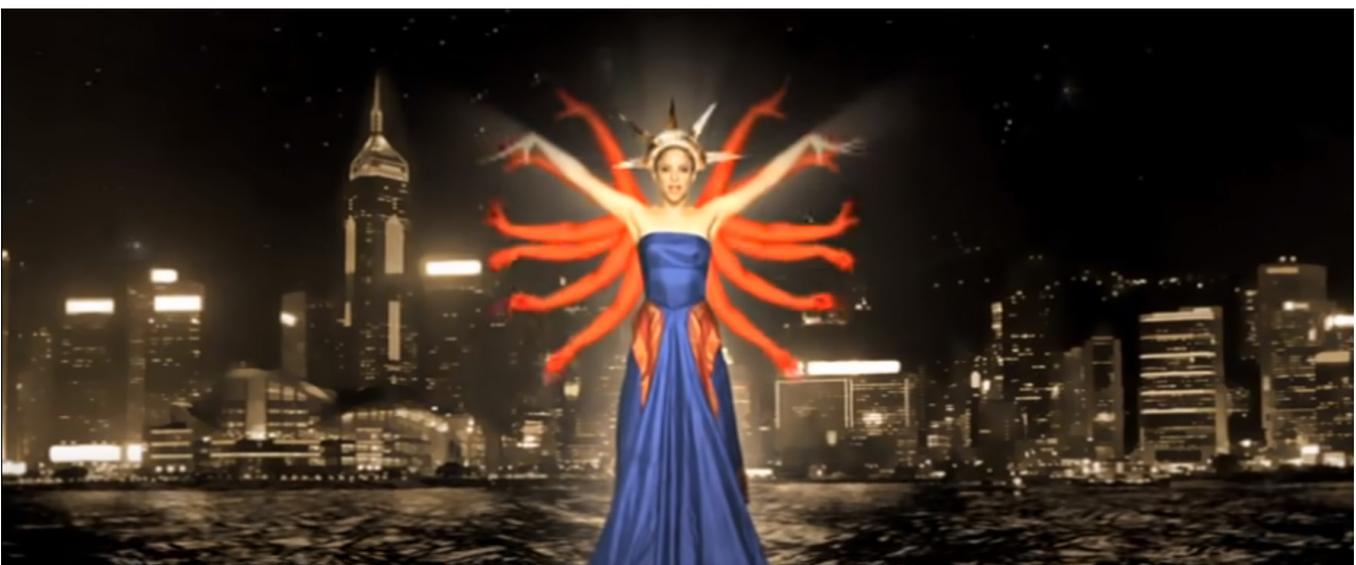


Figura 2.
 Montagem: *Archives*
 de la Planète
 (1914-1931). Fonte:
 Musée Albert-Kahn,
[http://collections.
 albert-kahn.hauts-
 de-seine.fr](http://collections.albert-kahn.hauts-de-seine.fr), 2021.



Figura 3. Montagem: The United Colors of Benetton (c. 1985-1995). Fonte: www.lipstickalley.com (2021)/Pinterest (2021).





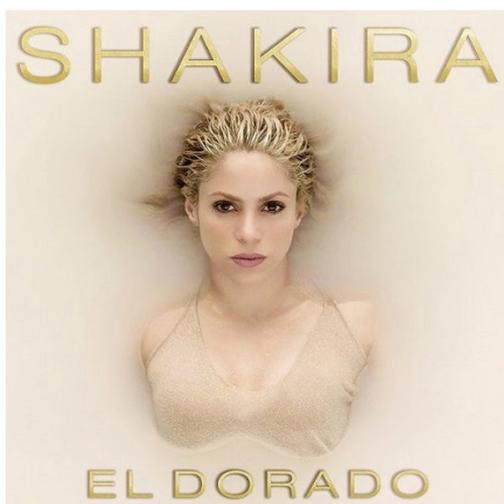
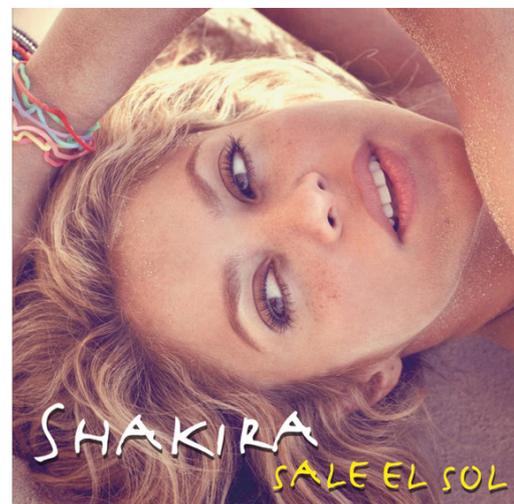
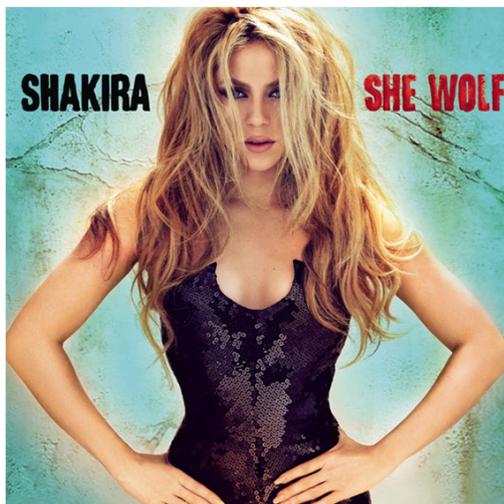
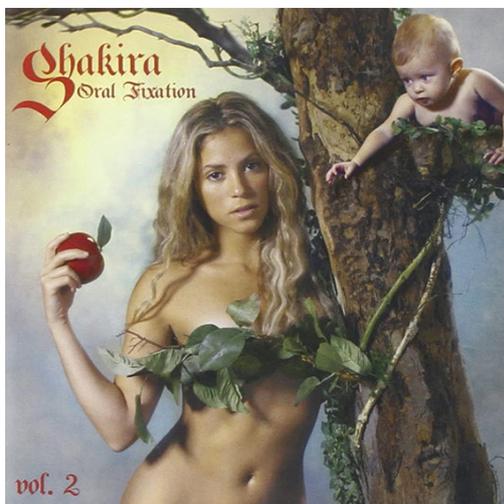
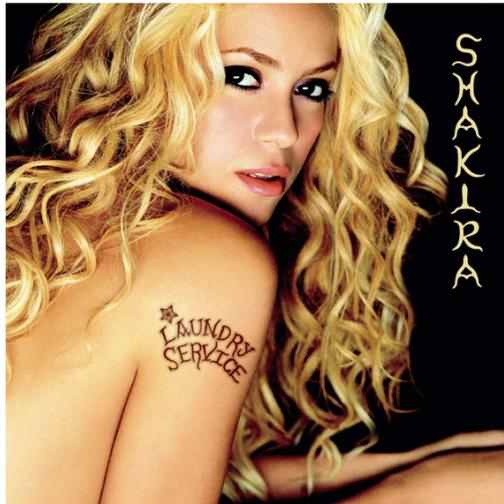
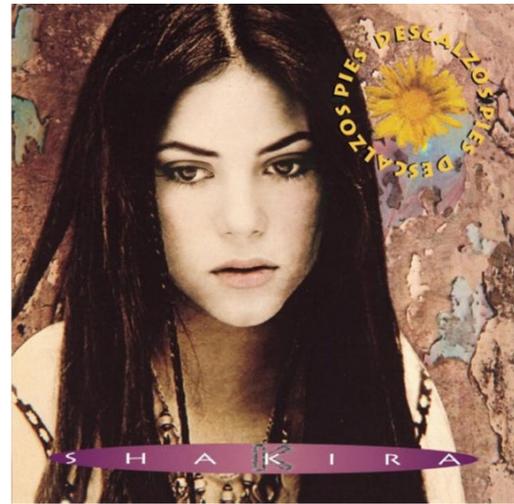
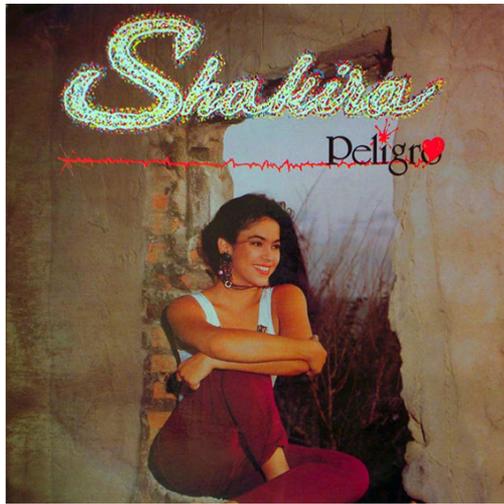
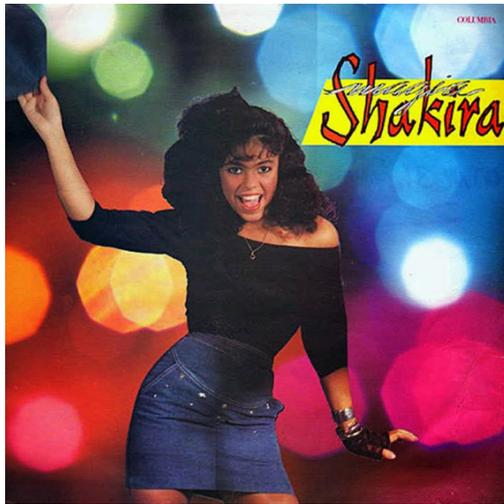


Figura 4. Na página anterior, Montagem de dançarinas orientais. Na primeira linha: a estadunidense La Meri, a russa Ida Rubinstein e a egípcia Taheyya Kariokka. Na segunda, terceira e quarta linhas: a colombiana Shakira em *Ojos Así*, *Hips Don't Lie* e *Give It Up to Me*. Fonte: Bracco (2020)/YouTube (2021).

Figura 5. Montagem: capas de álbuns de Shakira. Fonte: Wikipédia (2021).



Figura 6. Montagem: Shakira e a natureza. Nas duas primeiras linhas: mar, deserto, lama e montanha gélida em *Whenever, Wherever*. Na terceira linha: primavera e inverno de *Estoy Aquí*. Na última: afresco tropical e “sereia” respectivamente em *Can’t Remember to Forget You* e *Chantaje*. Fonte: YouTube (2021).

Figura 7. Montagem: Pele negra, Shakiras brancas. Na primeira linha: Shakira com Dizzee Rascal (*Loca*) e Black M (*Comme Moi*). Logo abaixo: com Rihanna (*Can't Remember to Forget You*) e Beyoncé (*Beautiful Liar*). Na última: frame de *She Wolf* e a foto de Grace Jones por Jean-Paul Goude. Fonte: YouTube (2021)/jeanpaulgoude.com (2021).

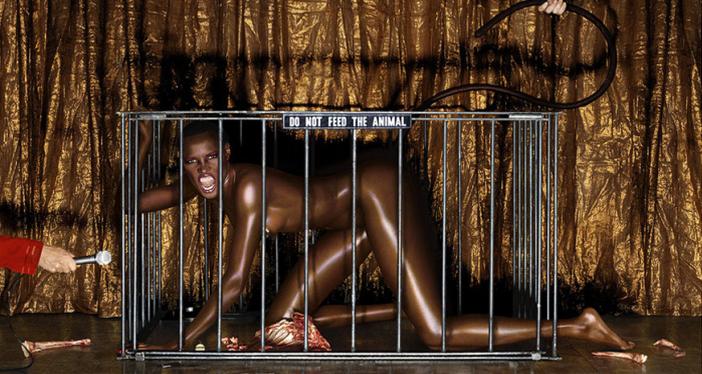


Figura 8. Nesta página, Montagem: United Colors Around Shakira. Imagens de *Un Poco de Amor*, *Dare (La La La)* e *La La La (Brazil 2014)*. Fonte: YouTube (2021).

Figura 9. Na página seguinte, Montagem: Is this time for Africa? Frames de *Waka Waka*. Fonte: YouTube (2021).

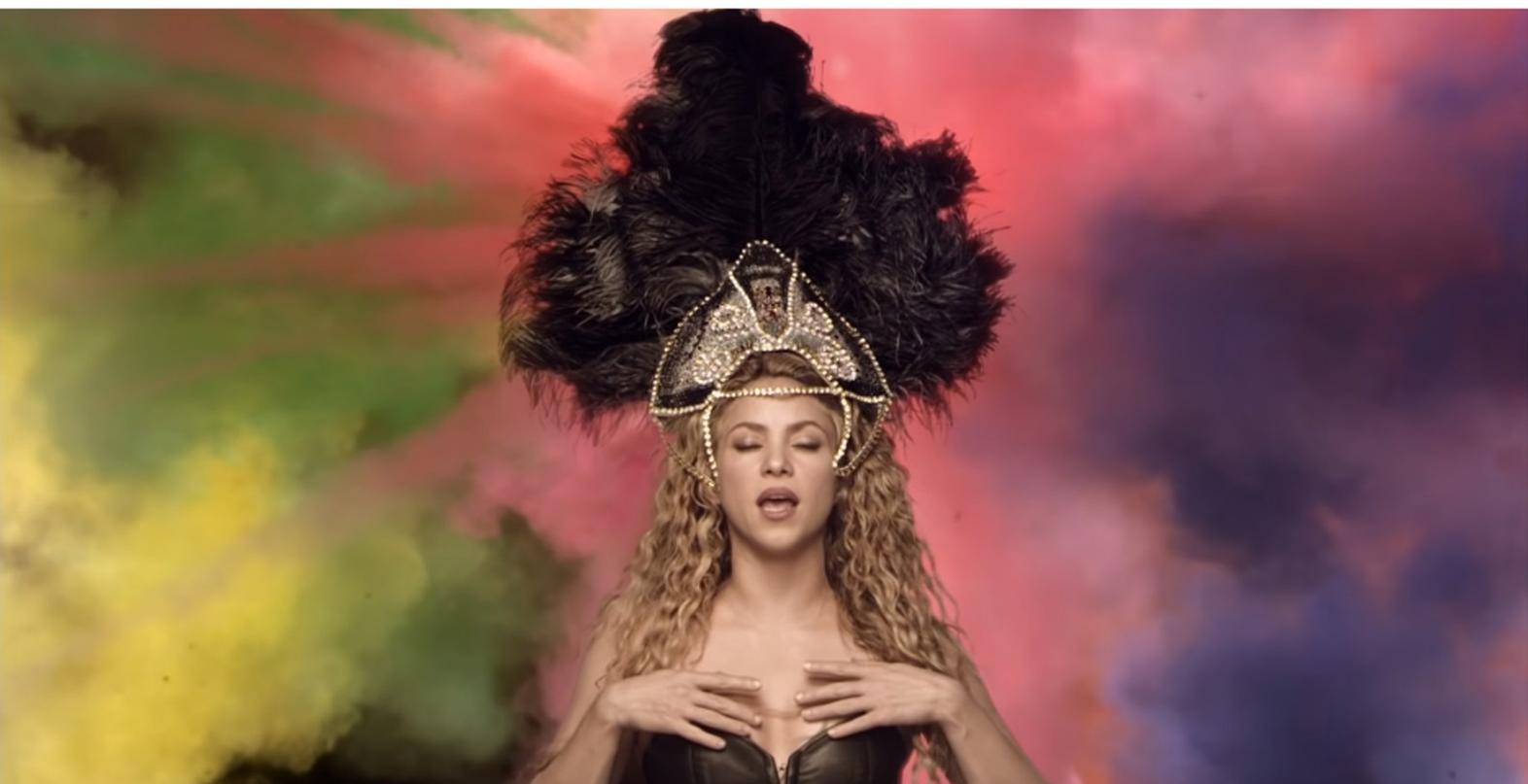




Figura 10. Nesta página, Montagem: Retratos 1. Fotografias capturados dos videoclipes *Un Poco de Amor* e *Waka Waka*.
Fonte: YouTube (2021). Comparar com Figura 1 e Figura 3.

Figura 11. Na próxima página, Montagem: Retratos 2. Fotografias capturados do videoclipe para a música *La La La (Brazil 2014)*.
Fonte: YouTube (2021). Comparar com Figura 2 e Figura 3.





Introdução: Shakira, personagem geográfica

É 2 de fevereiro de 2020. No Hard Rock Stadium, em Miami, Shakira abre o show do intervalo do Super Bowl, a final do campeonato de futebol americano, em um sensualíssimo traje vermelho, do qual vai despiando peças pouco a pouco. Seus cabelos e pele claros contrastam com os de dançarinas e dançarinos que a acompanham: quase a totalidade é de ascendência africana e com cabelos mais escuros. Ela referencia seu passado de *rockera colombiana*, tocando guitarra e bateria, assim como sua origem etnorracial e sua trajetória global, cantando em espanhol e inglês, coreografando ritmos caribenhos e a dança do ventre e, por uma vez, ululando a *zaghrouta* de mulheres árabes. Acena a outras geografias nos movimentos sob uma percussão africana e no dueto final, com Jennifer Lopez, de *Waka Waka (This Time for Africa)* – tema da Copa do Mundo de 2010 da África do Sul, de inspiração camaronesa. J.Lo surgira no meio da apresentação sobre uma grande maquete do Empire State Building, juntando-se a um corpo de baile de mais variada paleta de cores de pele e cabelo e em figurinos mais sóbrios. Sua performance homenageia o jazz *a la Broadway*, com estiramentos de pernas e acessórios de mão, luzes como as de *nightclubs* e a *pole dance* de infernhos de strip-tease. E se não emite muitas palavras em espanhol, ao final de seu número e ao som de *Born in the USA*, ela veste uma capa em que, de um lado, pode se ver a bandeira de Porto Rico, onde nasceram seus pais, e, do outro, a dos Estados Unidos.

Parto deste espetáculo de doze minutos das duas artistas, de imagens massivamente transmitidas e reproduzidas em escala planetária,² narrando alguns de seus fragmentos que me permitem divergir de parte da imprensa que, à época, ao defini-lo como uma “celebração da latinidade” com sutis protestos às políticas de imigração de Donald Trump, afirmou que Shakira e J.Lo valeram-se de um mesmo *Latin flavor*, que lhes seria comum (EVELYN, 2020; G1, 2020; KIRKLAND, 2020; NATHOO, 2020; UOL, 2020). Alguns dos elementos da apresentação, de fato, concederam a ambas um reforço do papel que a intelectual polonesa Katarzyna Marciniak (2007) chamou de “estrangeira palatável”: mulher que tem sua beleza racializada, sexualizada e exotizada, mas ao mesmo tempo enquadrada em padrões corporais e comportamentais mais ocidentalizados e dóceis. Não acredito, porém, que Shakira e J.Lo sejam “latinas” intercambiáveis ou que tenham representado ou performado uma mesma “latinidade”.

É premissa deste trabalho que a definição e a percepção de “raça” ensejam elucubrações que precisam considerar, ao mesmo tempo, mobilidades geográficas e deslocamentos epistêmicos. “Raça” é uma invenção em acordo com o que conhecimentos doutos ou do senso comum compreendem como diferença, inferioridade ou exclusão, mas cujo significado não é fixo, variando de contexto a contexto e de lugar a lugar. Junto com toda sorte de violências, opressões e discriminações, “raça” também mobiliza narrativas, imagens e imaginações – um sem-número de representações, enfim. Além disso, “raça” se institui no uso de linguagens, no acionamento de enunciados e através de performatividades (MAHTANI, 2002; GROSGOUEL, 2012; NAME, 2019).

Uma segunda premissa tem em conta que Shakira e J. Lo, artistas globais das indústrias fonográfica e audiovisual, são diferentes “personagens geográficas”, conceito já trabalhado por mim em outras ocasiões (NAME, 2008; 2013; 2016). “Geográfica” é a personagem que não se restringe a um tipo social ou pessoa ilustre voltados a revisar períodos ou eventos históricos, nem a uma construção estética restrita à obra literária que sirva de artifício para a condução da narrativa (WILLIAMS, 1964; CANDIDO, 1976; BRAIT, 1985; CORDEIRO, 2009). As personagens geo-

² O Super Bowl é transmitido pela CBS, canal aberto, com retransmissão em vários países. As imagens de cada espetáculo também são transmitidas e armazenadas no canal do YouTube da National Football League (NBS). O show de Shakira e J.Lo pode ser visto em https://www.youtube.com/watch?v=pILCn6VO_RU.

gráficas articulam ações e acontecimentos com lugares e paisagens (BOONE, [2000] 2011), que podem ser traduzidos à escala de seu corpo – e, em muitos casos, da “raça”. Relacionando-se a unidades imagéticas significantes de certa iconicidade hermenêutica, participam de montagens, desmontagens e remontagens de um ou mais conjuntos de imagens, que podem ser de diferentes conjunturas históricas e contextos geográficos e que, necessariamente em diálogo, catalisam e compartilham significados – sobre lugar e “raça”, inclusive – sedimentados uns sobre outros (BARRIENDOS, [2011] 2019; CAÚLA, 2019; ver também: RODRIGUES, 2016; MOREIRA, 2017; GÓES, 2018). Nesse cotejamento, importam menos a linearidade temporal e a apreensão de uma totalidade de eventos e valem mais os “intervalos relacionais entre os fatos passados e o presente” (ALMEIDA JR.; JACQUES; SILVA, 2020, p. 25), capazes de desenhar narrativas visuais produtoras de alteridades ou identificações.

Neste texto, centrarei minha atenção em Shakira. Inspirando-me nos versos de *Hips Don't Lie*, que dizem que no seu corpo podem ser “lidos” sinais, pretendo analisar parte de seu patrimônio imagético. Argumento que Shakira é uma personagem geográfica que aciona geografias imaginativas: sobre a América Latina e a Colômbia, por certo, mas também sobre o Oriente e o Mundo Árabe, por exemplo. Por isso, indagarei sobre o papel dessa artista latino-americana, caribenha, colombiana, *costeña* da região de Barranquilla e de ascendência libanesa, na enunciação (sobretudo a partir de produtos midiáticos audiovisuais) de um movediço “sentido global de lugar” – entendido nos termos do emaranhamento entre local e global proposto pela geógrafa britânica Doreen Massey ([1991] 2000) – e, também, de um inconstante “sentido global de raça”.

Para a tarefa, debatarei com escritos anticoloniais, pós-coloniais e decoloniais a respeito da ideia de “raça”, normalmente pouco acionados no debate sobre imagens e produtos midiáticos, com raras exceções (cf. NAME, 2016; BARRIENDOS, [2011] 2019; LEÓN, [2012] 2019; SCHLENKER, [2012] 2019; BRACCO, 2020). Tais deslocamentos epistêmicos – tratar “raça” como performatividade, linguagem e imagem; trazer a “imagem” para o debate etnoracial – acompanham as mobilidades da própria literatura que narra os diferentes lugares e, especificamente, da torrente de imagens tecnicamente reproduzíveis que inunda e transcorre o globo, de cuja produção Shakira participa. Ao longo do trabalho, trago à argumentação imagens de distintas fontes, montando com elas uma narrativa visual não linear. Finalmente, a comparação com J.Lo será retomada na conclusão.

“Raça”, corpo e lugar na era de sua reprodutibilidade técnica

Intelectuais anticoloniais como os martinicanos Aimé Césaire ([1950] 2020) e Frantz Fanon ([1952] 2008) ou o tunisiano Albert Memmi ([1957] 2007) evidenciaram o exercício sádico e gozoso da violência colonial racista, justificada em discursos sobre a missão de civilizar quem não era “branco”. Igualmente apontaram que quem recebe inferiorização pela “raça” também pode tanto incorporar os atributos desumanizadores proferidos por outrem a seu respeito quanto tentar reproduzir os comportamentos normalizados pelo racismo. No entanto, o jamaicano Stuart Hall ([1995] 2013) e o peruano Aníbal Quijano (1992; 1999; 2000), sociólogos respectivamente filiados à pós-colonialidade e à decolonialidade, criticaram certa reificação da “raça” subjacente mesmo nestas e em outras abordagens notadamente antirracistas. Para ambos, é capital compreendê-la como significante, criação mental ideológica ou categoria discursiva³ que organiza sistemas classificatórios, estabelecendo com outras noções arrolamentos mutáveis de significado e, assim, desenhando hierarquias e subalternidades.

³ É por isso que Quijano opta por quase sempre usar *aspas* para se referir à “raça”, o que aqui repito.

“Raça”, portanto, não é um dado ontológico da realidade: é relacional e situado a escritas de poder de cada tempo e lugar. Não se limita, pois, à classificação taxonômica alistada a “uma questão de aparência, de pele e de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico” (MBEMBE, [2013] 2018, p. 13) – embora seja este o significado de maior pregnância. Na América Latina, por exemplo, percebe-se “raça” como traço fenotípico, enquanto que, nos Estados Unidos e em parte da Europa, complementa-o considerações sobre “linhagem” – ao ponto de que “a miscigenação, ainda que geracionalmente remota, significa a contaminação do sangue e a inevitável exclusão da pessoa da categoria *branco*” (SEGATO, 2007, p. 76, *itálico no original*). Assim, se feministas há muito vêm apontando que “gênero” é uma instável invenção com base na materialidade do corpo e enunciada e endereçada através de discursos, linguagens e performatividades, “raça” também o é (BUTLER, [1990] 2007; LUGONES, 2008; 2010; ver também: QUIJANO, 1999) – muito embora, obviamente, alguns corpos tenham menor margem de manobra que outros para mover-se entre ou defender-se de tais designações. E sendo “raça”, como “gênero”, mormente instituída por percepções sobre o corpo e a aparência, em sua apreensão e decodificação tem mais peso o que é *visual* – algo bastante relevante no contexto contemporâneo de imagens seriadas em massiva circulação.

São notórios os argumentos de Walter Benjamin ([1931] 1985a; [1939] 1985b) sobre a reprodutibilidade técnica e industrial de imagens ter convertido a percepção contemplativa, ritualística e intelectualizada de obras de arte autênticas em percepção distraída de múltiplas cópias. Para o autor, essas imagens perderiam sua “aura”, um conceito cuja acepção – a composição “de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja”, análoga a “observar [...] uma cadeia de montanhas no horizonte” (BENJAMIN, [1931] 1985a, p. 101) – mantém-se na tradição ocidental e ocularcêntrica que converte o espaço em paisagem e o corpo em retrato. Nesse sentido, se a cópia sempre fora possível, manualmente e em menor escala, tendo a reprodutibilidade mecânica apenas aumentado quantidades e valores de exposição, quem sabe a aura relacione-se menos com a unicidade autêntica e mais com o deslocamento spatiotemporal dessa imagem reproduzível (e do que nela está representado) em relação ao seu sítio de criação ou registro (NAME, 2013, p. 59-66). E, por isso, talvez a aura, na verdade, tenha se agigantado (OTTE, 2001).

Há que lembrar que à época dos escritos de Benjamin circulavam imagens de antigos inventários coloniais – como é o caso, por exemplo, do *Indianertypen aus Colombia und Ecuador*⁴ (Figura 1). Também faziam sucesso – misturando o entretenimento para elites branco-burguesas, sua curiosidade geográfica e a classificação taxonômica com base em paisagens-tipo e tipos humanos – desde álbuns com fotografias colecionáveis e intercambiáveis a repositórios de imagens como os *Archives de la Planète*⁵ (Figura 2). A qualidade e a credibilidade destes suportes, bem como dos agentes envolvidos em sua produção, garantiram a circulação destas coleções. Entretanto seus valores residem menos na unicidade ou na fidelidade à realidade e mais na acumulação, na classificação e na permuta de suas imagens, como também na sua comparação com outras imagens

⁴ Datado de 1888, tratava-se de um inventário colonial com retratos de indígenas do que atualmente é o território do Equador: de frente e de perfil e acompanhados de descrições catalográficas antropométricas. O teórico decolonial Alex Schlenker ([2012] 2019), alemão radicado no Equador, examina o uso de luzes e sombras que, nessas imagens, realçava traços fenotípicos no contexto de uma retórica com vistas à subalternização. Sugiro sua leitura em paralelo à análise que a antropóloga estadunidense Deborah Poole ([1997] 2000, p. 135-176) faz de retratos colecionáveis de indígenas da região andina, feitos em estúdio e de estéticas e significados bem semelhantes, voltados ao entretenimento de elites europeias e latino-americanas oitocentistas.

⁵ Sob a coordenação do geógrafo Jean Brunhes e financiados pelo banqueiro Albert Kahn entre 1909 e 1931, os *Archives de la Planète* referem-se a 72.000 autocromos, 180.000 metros de filmes, 4.000 pranchas estereoscópicas e um número significativo de imagens panorâmicas, embasadas por conceitos da geografia humana francesa – *milieu* e *genre de vie*. Seu tema principal era o retrato de pequenos grupos no cotidiano de vilarejos ao redor do mundo. Cf. Castro (2006).

de outros acervos de outros contextos geo-históricos. Pondo-as em relação, veem-se equivalências e diferenças entre corpos e entre paisagens, reduzidos a *dados visíveis* mediados pelo prazer escópico e cuja onipresença é generalizada pela mobilidade e pelo efeito serial (LEÓN, [2012] 2019).

As análises do teórico palestino pós-colonial Edward Said ([1978] 2007) e do geógrafo cultural estadunidense John Kirtland Wright ([1947] 2014) prestam auxílio à inserção destas imagens em um debate sobre distinções, muitas vezes hierárquicas, poderem exprimir-se por meio de narrativas sobre lugares: para além de suas coordenadas geográficas e materialidades, Oriente, África, América Latina, Caribe ou Trópicos, por exemplo, são *enunciados* cujos relatos e imaginações geográficas sobre clima, fauna, flora e paisagem podem entrelaçar-se a relatos e imaginações sobre “raça” (cf. PRATT, [1992] 1999; ARNOLD, [1996] 2000; SHELLER, 2003; COSGROVE, 2005; DRIVER; MARTINS, 2005; MIGNOLO, [2005] 2007; MUDIMBE, [1988] 2019). Montagens, desmontagens e remontagens embasadas em um ou mais destes enunciados travam inevitável diálogo tanto com a geografia como disciplina quanto com seu traslado ao senso comum e à cultura visual massificada (CHEVALIER, 1989; COSGROVE, [1989] 1998). Podem, ademais, produzir o “efeito Benetton” (GIROUX, 1993): não só traduzir questões multiétnicas e multiculturais como mera diferença estética (por vezes “paisagística”), mas também produzir novas mercadorias – várias vezes sob a égide de imaginários coloniais e imperiais ainda presentes (NAME, 2008; 2013; 2016) (Figura 3).

Destarte, se o corpo também é um lugar, à escala de maior aproximação (PÉREZ, 2009), e significantes sobre corpo e lugar são atravessados por significados de “raça” (e vice-versa) – que se expressam visualmente –, ao chamado “sentido global de lugar” (MASSEY, [1991] 2000), aberto, poroso e fragmentado, atravessado por uma constelação de processos e relações sociais e ambientais interconectados, dinâmicos e provisórios, sobrepõe-se um “sentido global de raça” (OSLENDER, 2004; MCKITTRICK, 2011). Para o delineamento das várias combinações de ambos, importa quem representa o “quê”, além do “quem” e do “onde” que é representado.

¿Estoy aquí? – The United Colors of Shakira

Escritos acadêmicos a respeito de Shakira (CEPEDA, 2003; 2008; CELIS, 2007; 2012; GONTOVNIK, 2010) apontam o conteúdo abertamente politizado do início de sua carreira, na Colômbia e nos fins da década de 1990, quando canções e videoclipes⁶ abordavam temas como o papel da mulher na sociedade, os direitos civis e a corrupção na política.⁷ Contrastam-no com o romantismo da carreira da adolescente de antes e, também, com o investimento expressivo em sensualidade de depois, desde quando ela se lança internacionalmente, em 2001. Assinalam, além disso, que suas complexas origens etnoraciais e geográficas, assim como suas condições de imigrante nos Estados Unidos e artista do *star system* global, tensionam convenções sobre “latinidade”: em verdade, certa “identidade transiente”, com base na mobilidade por multiterritorialidades e multietnicidades e convertida a capital simbólico,⁸ se expressaria em parcerias e estilos musicais, fusões de ritmos, figurinos e coreografias que tanto acionam quanto (re)desenham os repertórios de geografias imaginativas – incluindo a dança(rina) oriental e, mais especificamente, a dança(rina) do ventre.

⁶ Todos os videoclipes citados neste trabalho estão disponíveis no canal oficial de Shakira no YouTube. Cf. <https://www.youtube.com/channel/UCYLNGLIzMhRTi6ZOLjAPSmw>.

⁷ Dois exemplos emblemáticos são *Se quiere, se mata*, canção e videoclipe do álbum *Pies Descalzados* (1995), cujo tema é o aborto; e *No Creo*, videoclipe para a canção de *Dónde Están los Ladrones?* (1998), lançado em 1999, no qual Shakira junta-se a um protesto de rua com pessoas de diferentes etnias e classes sociais, depois de por três vezes passar por um cartaz em que se lê “*Das kapital*” e com o rosto de Karl Marx.

⁸ Para uma extraordinária análise da mobilidade como conceito e potência em anúncios publicitários e, portanto, como um tipo de capital simbólico embalado como imagem, paisagem e produto para consumo, ver os trabalhos de Nogueira (2015; 2017; 2018).

A pesquisadora argentina Carolina Bracco (2020) argumenta que as muitas imagens em circulação de dançarinas orientais – incluindo aquelas que reduzem mulheres árabes a dançarinas do ventre – resultam, em parte, de ações no passado colonial interessadas em elevar e legitimar a cultura europeia no mesmo passo do controle de territórios e corpos colonizados; e, além disso, do desejo de homens – em sua maioria branco-burgueses, heterossexuais e em geral europeus ou estadunidenses – que com tais mulheres estabeleceram relações fantasiosas ou efetivas (SAID, [1978] 2007). Não obstante, Bracco aponta que este conjunto de imagens foi engendrado, também, por homens árabes interessados no domínio destes corpos femininos racializados, bem como por mulheres, tanto ocidentais quanto orientais: estudiosas da dança, atrizes do teatro ou do cinema e bailarinas profissionais ou amadoras – além, é claro, de artistas globais como Shakira. No trânsito de ajuizamentos morais, trajes de uma ou duas peças e movimentos de mãos, barrigas e quadris, inventa-se e reinventa-se o que nestas dançarinas é “típico” e “tradicional” – dialógica, coletiva e por vezes conflitivamente (Figura 4).

Referências à dança e à cultura árabes, contudo, não estavam presentes no início da carreira de Shakira. Na Colômbia, ela se inseria no então crescente movimento do rock latino, ocasionalmente agregando influências do *folk* local. Não à toa, em muitos de seus primeiros videoclipes, como *Pies Descalzos*, *Sueños Blancos* (1996) e *No Creo* (1999), veem-se cabelos escuros, maquiagem pesada, guitarra, microfone, bateria e aparelhagem de som que situam a artista em certo sentido de *global rocker*.⁹ Porém há uma acentuada inflexão a partir do lançamento de *Ojos Así*. Essa faixa, do álbum *Dónde Están los Ladrones?*, de 1998, contém versos em árabe e sonoridades do Oriente Médio e obteve êxito tamanho a ponto de abrir portas para o mercado internacional.¹⁰ No vídeo lançado no ano seguinte, imagens de Shakira com cabelos vermelhos e roupas básicas, em um palco onde ela faz movimentos de dança árabe junto a uma multidão e um enorme terceiro olho de néon, intercalam-se a outras em que, com pinturas de cobras nos braços e de linhas vermelhas na cabeça, ela incorpora a dançarina do ventre à frente de um fundo caleidoscópico (Figura 4).

Era a primeira vez que se mostrava a cantora e compositora colombiana também como árabe e dançarina. A partir de então, a dança árabe reaparece sob novas roupagens em outros videoclipes e registros visuais de shows. No vídeo para *Hips Don't Lie* (2006), por exemplo, em que há participação do rapper haitiano Wyclef Jean, Shakira alterna duas versões de dançarina do ventre à releitura de trajes da dança “típica” e do carnaval *barranquilleros*. Mais recentemente, as referências têm sido mais amplamente “orientais”: no videoclipe de *Girl Like Me* (2021), por exemplo, os falsetes e os movimentos de mãos da cantora, que acompanham a banda The Black Eyed Peas, são alusivos à Bollywood; ao passo que em *Give It Up to Me* (2009), ela se reveza entre uma *hot hip-hop girl* que dança sob versos de Lil Wayne e batidas de Timbaland e uma fusão entre deusa hindu e Estátua da Liberdade (Figura 4).

A despeito do uso reiterado da dançarina oriental, as imagens que Shakira lança sobre si frequentemente desorientam. Comparando-se as capas dos primeiros álbuns colombianos com as daqueles depois lançados para o mercado internacional – a partir de *Laundry Service* (2001) –, vê-se uma adolescente de madeixas crespas tornando-se uma jovem que alterna seus

⁹ *Pies Descalzos*, *Sueños Blancos* apresenta imagens da cantora no meio de um deserto, com fotografia saturada. São muito parecidas com as do videoclipe *You Oughta Know* (1995), da canadense Alanis Morissette, àquele momento uma referência feminina do rock global com quem Shakira era várias vezes comparada. Cf. Diego (2001, p. 14, 69, 121).

¹⁰ Entre 1999 e 2003, *Ojos Así* alcançou a primeira posição nas paradas de vinte países, incluindo Brasil, Bolívia, Espanha, México, Porto Rico e Romênia. A canção venceu o Grammy Latino de melhor interpretação vocal pop feminina, em 2000, mesmo ano em que seu videoclipe ganhou o prêmio da audiência do MTV Video Music Awards dos Estados Unidos.

cabelos escuros entre o liso e o rastafári e, depois, uma mulher adulta de pele e cabelos crescentemente mais claros. A mais contundente dessas evocações visuais da “brancura” (também presente no Super Bowl e em muitos videoclipes) talvez esteja na capa de seu mais recente trabalho de estúdio: *El Dorado* (2017) – cujo título, aliás, também se refere à lenda que atizou a cobiça de conquistadores europeus, outrora narrada por indígenas do que atualmente é o território da Colômbia (Figura 5).

Se o corpo de Shakira relaciona-se à sugestão de um lugar imaginário que já se quis colonizado, não é de admirar que algumas imagens apresentem-na como parte de uma natureza mística e indomável. No videoclipe de *Whenever, Wherever* (2001) – seu *début* audiovisual na carreira internacional e como loura –, ela surge como uma sereia do fundo do mar para transitar por paisagens-tipo: deserto por onde caminha entre cavalos, mangue raso sobre o qual rasteja e montanha de picos gélidos do alto de onde se lança novamente ao mar. Pareada a esses extremos naturais, a cantora dança com movimentos sensuais e bruscos, atirando-se ao chão e mexendo bastante os quadris, algo bem distinto da coreografia, bem mais contida, de *Ojos Así*. Anos antes, contudo, no vídeo de *Estoy Aquí* (1995), já víamos Shakira em meio à natureza: pôr do sol, queda de folhas secas, neve e muitas flores representam as quatro estações. A exuberância natural relacionada a seu corpo ganha ares sobre-humanos em *Can't Remember to Forget You* (2014), que mostra Shakira junto a um afresco de paisagem tropical que em sua presença cria vida; e mais uma vez ela parece uma sereia em *Chantaje* (2016) (Figura 6).

Mantendo certo senso multicultural e multiterritorial, Shakira muitas vezes lançou duas versões (e, eventualmente, dois videoclipes) de uma mesma canção: em espanhol, para o mercado *hispanohablante* e, em inglês, para o internacional.¹¹ Não abandonou referências ao rock e às sonoridades orientais, mas pouco a pouco incorporou o hip-hop, o rap, o reggae, ritmos latinos – reggaeton, cumbia e tango –, o eletropop e o dance hall (BBC NEWS, 2005; CHADHA, 2006; FAZE, 2011). A cantora também fez parcerias com artistas de diferentes lugares e etnias que são referências desses estilos musicais: quase sempre homens, alguns deles também participando dos videoclipes.¹²

Assim, em ocasião do “esquema epidérmico racial” (FANON, [1952] 2008, p. 105) que converte corpos a imagens bidimensionais, o rapper britânico de ascendência ganesa e nigeriana Dizzee Rascal e o parisiense Black M, por exemplo, respectivamente em *Loca* (2010) e *Comme Moi* (2017), servem não só como óbvia oposição de gênero, mas também como contraponto etnoracial à artista. Complementam essa evocação *visual* de “raça” vídeos como os de *Can't Remember to Forget You*, em que jogos de cenários, luzes, figurinos, coreografias e tons de cabelo e pele, potencializados pela edição e pela fotografia das imagens, apresentam a “latina” Shakira em insistente contraste com a “negra” barbadense Rihanna; e *Beautiful Liar* (2006), no qual *mise-en-scènes* semelhantes operam para que a confundamos com a afro-estadunidense Beyoncé. Finalmente, é óbvia a referência acionada por *She Wolf* (2009) nas imagens do alvíssimo corpo nu de Shakira contorcendo-se em uma jaula: a artista toma o lugar do corpo negro andrógino da modelo e atriz jamaicana Grace Jones na controversa e famosíssima fotografia do francês Jean-Paul Goude, de 1982 (Figura 7).

Ao longo de sua carreira, portanto, Shakira vem reiteradamente se montando e remontando como personagem geográfica, lançando imagens e significados relacionados ao

¹¹ *Whenever, Wherever/Suerte* (2001), *Objection (Tango)/Te Aviso, Te Anuncio (Tango)* (2002), *She Wolf/Loba* (2009), *Did It Again/Lo hecho está hecho* (2009), *Waka Waka (This time for Africa)/Waka Waka (Esto es Africa)* (2010), *Rabiosa* (2011), *Can't Remember to Forget You/Nunca me Acuerdo de Olvidarte* (2014) e *La La La* (2014) foram faixas gravadas em inglês e espanhol para as quais também se produziram videoclipes nas duas línguas. Algumas faixas de poucos álbuns receberam versões em português, mas para elas não foram produzidos videoclipes específicos.

¹² Além dos que menciono ao longo do corpo deste texto, eis alguns outros: Alejandro Sanz (cantor romântico madrileno), Gustavo Cerrati (*rockero porteño*), Pitbull (rapper de Miami), Santana (multi-instrumentista mexicano), Maluma (cantor de pop latino de Medellín) e Carlos Vives (cantor, ator e compositor colombiano).

rock ocidental, ao Mundo Árabe e à América Latina. Nesse sentido, chamam atenção três de seus vídeos musicais: *Un Poco de Amor* (1996), feito para a primeira canção de Shakira com versos em inglês; *Waka Waka (This time for Africa)* (2010); e *La La La (Brazil 2014)* (2014). Suas narrativas, voltadas a representações da diversidade, reforçam a proposta de contraste epidérmico recorrentemente acionada pela artista e, em simultâneo, exibem um conjunto de Outros que são partes de um todo de sentido global.

No primeiro, com a participação do cantor colombiano de reggae Howard Glasford, Shakira dança em meio a mãos humanas e tecidos, ambos coloridos (Figura 8). Logo perceberemos tratar-se de uma metáfora visual sobre outras “cores”, na medida em que surgem, em enquadramento de perto e com um fundo neutro acinzentado – que fazem com que traços fisionômicos se sobressaiam –, um garoto negro, uma menina indígena e uma mulher caucasiana (Figura 10). Outras imagens mostram a cantora e o cantor dançando com várias pessoas de diferentes gêneros, idades e etnias, em harmonia entre si e com a natureza. A essa narrativa visual que ao mesmo tempo emula *good vibes* e evoca tanto linguagens publicitárias e do mundo *fashion* quanto estéticas de antigos inventários coloniais (ver novamente a Figura 1 e a Figura 3), agregam-se versos edificantes sobre a busca por amor “*from Brasilia to Medellin*”, “*from Aruba to Panama*” e “*from Kingston to Providenceland*”.

A faixa *Waka Waka* envolveu-se em suspeitas de plágio e seu videoclipe foi acusado de apropriação cultural – entre outros motivos, por ter uma latino-americana, para muitos “branca”, representando um evento que ocorreria na África do Sul ainda assombrada pelo *apartheid*.¹³ Suas imagens mostram campeonatos mundiais do passado revezando-se com *takes* em um estúdio, onde uma alvíssima e louríssima Shakira dança tendo ao fundo e às vezes desfocadas pessoas de ascendência africana com vestimentas multicoloridas e instrumentos de percussão. Conforme o videoclipe avança, tomadas dos rostos dos futebolistas Lionel Messi, Gerard Piqué, Daniel Alves, Idriss Carlos Kameni e Rafael Márquez, mais uma vez com estética semelhante à da taxonomia colonial, buscam indicar diferentes nacionalidades (e fenótipos) da Copa do Mundo (Figura 9; comparar com a Figura 1). Ao final, na imensa e diversa aglomeração formada no estúdio, uma gama de amplitudes epidérmicas, fantasias e adereços – de dançarinas em trajes de carnaval a um dragão chinês – parecem querer narrar bem mais que o continente africano: toda a diversidade do mundo pronta para o consumo.

La La La (Brazil 2014), com a participação do cantor brasileiro Carlinhos Brown, é uma nova versão para a canção e o vídeo *Dare (La La La)* (2014), visando à publicidade de uma marca de iogurte durante a Copa do Mundo do Brasil.¹⁴ Nas imagens, outra vez em um estúdio de fundo neutro, atabaques, dançarinas de carnaval e traves de futebol dão à audiência algum sentido de orientação, enquanto Shakira interage com uma águia, um tigre e um elefante, por exemplo. A câmera – de novo! – enquadra rostos bem de perto: de jogadores de futebol, mas também de anônimas e anônimos. No que parece uma tentativa de abranger leque maior de diversidades etnorraciais e localizações geográficas, imagens que poderiam estar em uma capa da *National Geographic* ou em um autocromo dos *Archives de la Planète* mostram tipos humanos: “nativo” americano,

¹³ *Waka Waka* tem um refrão praticamente idêntico a um trecho da música *Zangalewa* (1986), da banda camaronesa Golden Sounds. Inicialmente, os representantes da cantora negaram o plágio, mas depois fizeram um acordo de direitos com a banda. Shakira canta *Waka Waka* com o grupo musical sul-africano Freshlyground, de composição multiétnica, mas seus integrantes aparecem em meros segundos do videoclipe e não receberam créditos na gravação. Cf. Portal Pop Line (2010), Reis (2010) e Garrido (2018).

¹⁴ *La La La (Brazil 2014)* teve maior projeção que o tema oficial da Copa do Mundo do Brasil, *We Are One (Ole Ole)*, com interpretação de Pitbull, Jennifer Lopez e a brasileira Cláudia Leitte. O vídeo da canção de Shakira, contudo, rendeu-lhe mais uma acusação de plágio – supostamente teria copiado a estética das imagens de *Iron* (2011), do músico e diretor francês Woodkid. Cf. Martins (2014).

andino com lhama, russo na neve, indiano em *tuk-tuk*, entre outros. Bandeiras nacionais não só flamulam como estampam de paredes e objetos a bochechas, testas, pálpebras, pescoços, lábios, torsos e abdomens (Figura 11; comparar com Figura 2 e Figura 3). E retomando a metáfora das “cores” (também anteriormente acionada, aliás, no videoclipe original de *Dare*), mais ao final do vídeo Shakira movimenta-se em câmera lenta enquanto, ao fundo, fumaças de várias colorações e vindas de todas as direções vão se misturando (Figura 8): um mundo onde diversidades se unem.

Tais imagens de *La La La* são, talvez, a mais potente síntese audiovisual do sentido global de lugar e “raça” acionado pela artista. *The United Colors of Shakira*: onde não há conflitos, apenas contrastes entre tonalidades, figurinos, adereços e epidermes; onde tudo é belo, sem fronteiras espaciais ou étnicas e, por isso, mistura-se harmoniosamente. Um mundo multiétnico e multiterritorial, de boas intenções, muita sensualidade e alta rentabilidade. E onde, principalmente, “raça”, lugar e alteridade são parte tanto da performance quanto do produto.

Considerações finais

Há alguns anos, Shakira declarou: “eu sou uma fusão entre preto e branco, entre pop e rock, entre culturas, entre meu pai libanês e o sangue espanhol de minha mãe, o folclore colombiano e a dança árabe, que amo, com a música estadunidense” (FAZE, 2011). A afirmação sugere certa consciência a respeito de sua condição de não possuir um *estoy aquí* fixo, restrito à Colômbia, à América Latina ou até mesmo a um sentido amplo de latinidade: seu patrimônio visual contém representações de muitos lugares *más allá*. Assim, neste trabalho, deslocando o debate sobre a ideia de “raça” para o centro da análise sobre a reprodutibilidade técnica de imagens, apresentei Shakira como personagem geográfica que se move por um sentido global de lugar e “raça”.

Em sua carreira na Colômbia, Shakira prescindia da representação como “latina” (talvez por àquela altura somente vislumbrar mercados locais) e sobre si construía a imagem pretensamente “universal” de roqueira – na verdade, aspirante a uma “brancura”, possível de assim ser assimilada em seu país. Outrossim, tentou reforçar tal “brancura” na carreira internacional, como indicam capas de álbuns e outros momentos de cabelos muito amarelos e peles muito pálidas. Contudo, a emersão da dançarina do ventre na passagem entre a carreira local e a global, deu espaço a uma racialização que fundiu a “árabe” libanesa à “latina” de Barranquilla. Assim se abriram caminhos, por um lado, para uma miríade de alteridades geográficas convertidas em imagens e significados sobre Oriente, Mundo Árabe, Bollywood, Trópicos e África, manejados para o consumo escópico – no mais das vezes, suavizador de contradições e conflitos; por outro lado, para que um conjunto de estratégias cosméticas, fotográficas e digitais, por exemplo, tentasse rumar a uma almejada *universalidade como “brancura”*, permanecendo, contudo, em uma *estrangeridade* que é *espacial e racialmente movediça*, ainda que palatável.

Por outras palavras, as imagens de Shakira evocam especificidades da América Latina (e do Oriente) e de ser “latina” (e “árabe”), mas também generalidades albergadas no comparatismo com outros lugares e etnicidades. É desse emaranhado de imagens de circulação global, que tomam as mobilidades e as multiterritorialidades como capital simbólico, que surge tanto a sereia loira para o mercado internacional quanto a menção a Eldorado que reinsere a cantora no território latino-americano e, sobretudo, nos imaginários coloniais de antanho sobre abundância e conquista. Talvez, por isso, no cotejamento feito nas montagens e entre as montagens para este artigo – entre parte do patrimônio imagético de Shakira e outras imagens de outros contextos, como as de fotografias de antigos inventários coloniais e de anúncios publicitários mais recentes –, perceba-se éticas, estéticas e visualidades comuns.

Retorno, finalmente, às imagens do Super Bowl. O espetáculo exemplifica que o que talvez possa haver de bastante semelhante entre Shakira e J.Lo é o fato de que ambas estão inseridas em mercados fonográficos e audiovisuais hegemônicos regidos pelas regras, percepções e sentidos fincados na Europa e, sobretudo, nos Estados Unidos; e, ao mesmo tempo, regendo suas imagens que rumam para todos os demais lugares. No show, além disso, os significados não estavam somente circunscritos a sua proposta narrativa, tampouco às cantoras: dialogavam com outras representações sobre gênero, “raça” e lugar – que, aliás, tantas vezes e há muito aportam nos corpos de outras tantas artistas globais. No entanto, se a J.Lo parece ter sido atribuído um estatuto etnoracial e geográfico mais estável, de *US latina* – de quem, afinal, tem pais porto-riquenhos, mas nasceu em Nova York e, por isso, pode literalmente portar as bandeiras de Porto Rico e dos Estados Unidos –, a Shakira conferiram-se traços multiculturais, multiétnicos e multirraciais, transnacionais e transmigrantes.

As representações da personagem geográfica que é Shakira são, pois, mais instáveis. E, mais importante, são cada vez mais alusivas a *quaisquer* diferenças tangentes a “raça” e lugar. Qual será, então, o próximo Outro que o corpo e as imagens de Shakira irão representar?

Referências

- ALMEIDA JR., D. L. de A.; JACQUES; P. B.; SILVA, R. M. da. Narrar por relações I: O fragmento, o intervalo, a imaginação. In: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. da S. (org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico** (Tomo 3: Modos de narrar). Salvador: Edufba, 2020, p. 22-49.
- ARNOLD, D. **La naturaleza como problema histórico**: el medio, la cultura y la expansión de Europa. Mexico: Fondo de Cultura, [1996] 2000.
- BBC NEWS. Shakira proud of Arab background. **BBC News**, 4 nov. 2005.
- BARRIENDOS, J. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. **Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 1, p. 38-56, (2011) 2019.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: **Obras escolhidas**: magia, técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, (1931) 1985a, p. 91-107.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**: magia, técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, (1939) 1985b, p. 165-196.
- BOONE, E. H. Las estructuras de la historia. In: **Relatos en rojo y negro**: historias pictóricas de aztecas y mixtecos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, (2000) 2011, p. 80-103.
- BRACCO, C. A invenção das dançarinas orientais. **Redobra**, v. 6, n. 15, p. 177-203, 2020.
- BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- BUTLER, J. **El género en disputa**: el feminismo y la subversión de la identidad. Buenos Aires: Paidós, (1990) 2007.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; ALMEIDA PRADO, D. de; GOMES, P. E. S. (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 51-80).
- CASTRO, T. Les Archives de la Planète: a cinematographic atlas. **Jump Cut**, n. 48, 2006.

- CAÚLA, A. **Trilogia das utopias urbanas**. Salvador: Edufba, 2019.
- CELIS, N. Las “verdades” de Shakira: corporalidad y caribeñidad en un fenómeno global. **Aguaita**, n. 17-18, p. 9-32, 2007.
- CELIS, N. The rhetoric of the hips. Shakira embodiment and the quest for Caribbean identity. In: FULANI, I. (org.). **Archipelagos of sound**. Kingston: University of West Indies Press, 2012, p. 191-213.
- CEPEDA, M. E. Shakira as the idealized, transnational citizen: a case study of Colombianidad in transition. **Latino Studies**, v. 1, n. 2, p. 211-232, 2003.
- CEPEDA, M. E. When Latina hips make/mark history: music video in the “new” American studies. **Women & Performance: a journal of feminist theory**, v. 18, n. 3, p. 235-252, 2008.
- CÉSAIRE, A. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, (1950) 2020.
- CHADHA, M. Shakira’s hips Bollywood bound? **BBC News**, Malasia, 4 set. 2006.
- CHEVALIER, M. Géographie et paragéographies. **L’Espace géographique**, p. 5-17, 1989.
- CORDEIRO, M. R. Considerações sobre a teoria e o método histórico-literário. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 11, n. 14, p. 141-172, 2009. **BBC News**, Mumbai, 4 set. 2006.
- COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo das paisagens humanas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: Eduerj, (1989) 1998, p. 92-123.
- COSGROVE, D. Tropical and tropicality. In: DRIVER, F.; MARTINS, L. **Tropical visions in an age of Empire**. Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 196-217.
- DIEGO, X. **Shakira**: woman full of grace. New York: Fireside, 2001.
- DRIVER, F.; MARTINS, L. (org.). **Tropical visions in an age of Empire**. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- EVELYN, K. Super Bowl show’s Latino flavor and political edge hits home with audience. **The Guardian, News**, 3 fev. 2020.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, (1952) 2008.
- FAZE. Shakira cover story: cultural fusion. **Faze**, 16 dez. 2011.
- G1. Super Bowl 2020: Shakira e Jennifer Lopez celebram latinidade no show do intervalo. G1, **Pop & Arte**, 2 fev. 2020.
- GARRIDO, M. Shakira y su “Waka Waka”: fútbol, amor y plagio. La tercera, **Culto**, 14 jun. 2018.
- GIROUX, H. A. Consuming social change: the “United Colors of Benetton”. **Cultural Critique**, n. 26, p. 5-32, 1993.
- GÓES, A. M. **Boto Cor-de-Rosa, uma narrativa sobre gênero, raça e violência**. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Foz do Iguaçu, 2018.
- GONTOVNIK, M. Rastreando a la Shakira transnacional en su camino a la globalización. **Zona Próxima**, n. 13, p. 142-156, 2010.
- GROSGOUEL, R. El concepto de “racismo” en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser? **Tábula Rasa**, n. 16, p. 79-102, 2012.
- HALL, S. Raça, o significante flutuante. **Revista Z Cultural**, v. 8, n. 2, (1995) 2013.

KIRKLAND, J. Shakira and Jennifer Lopez's Super Bowl Halftime Show quietly criticized Trump's immigration policies. **Esquire**, 3 fev. 2020.

LEÓN, C. Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais. **Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 1, p. 58-73, (2012) 2019.

MAHTANI, M. Tricking the border guards: performing race. **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 20, n. 4, p. 425-440, 2002.

MARCINIAK, K. Palatable foreignness. In: MARCINIAK, K.; IMRE, A.; O'HEALY, Á. (org.). **Transnational feminism in film and media**. New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 187-205.

MARTINS, M. Shakira ofusca 'We Are One' e é acusada de plágio. TV Foco, **Análises**, 25 abr. 2014.

MASSEY, D. Um sentido global de lugar. In: ARANTES, A. A. (org.). **O espaço da diferença**. Campinas: Pápiros, (1991) 2000, p. 176-185.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, (2013) 2018.

MCKITTRICK, K. On plantations, prisons, and a black sense of place. **Social & Cultural Geography**, v. 12, n. 8, p. 947-963, 2011.

MEMMI, A. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (1957) 2007.

MIGNOLO, W. D. **La idea de América Latina**. Barcelona: Geodisa Editorial, (2005) 2007.

MOREIRA, T. de A. **O espaço público da cidade de Salvador/BA no cinema do início do século XXI**. 2017. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade de Brasília. Brasília, 2017.

MUDIMBE, V. Y. **A invenção da África**: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Petrópolis: Vozes, (1988) 2017.

NAME, L. **Por uma geografia pop**: personagens geográficos e a contraposição de espaços no cinema. 2008. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

NAME, L. **Geografia pop**: o cinema e o Outro. Rio de Janeiro: Apicuri/Editora PUC-Rio, 2013.

NAME, L. Geografia e imagens: notas decoloniais para uma agenda de pesquisa. **Espaço e Cultura**, n. 39, p. 59-80, 2016.

NAME, L. Aníbal Quijano depois do dependentismo: notas inconclusivas sobre colonialidade, raça e a atualização do debate sobre centro e periferia. **Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 2, p. 118-133, 2019.

NATHOO, Z. J.Lo and Shakira highlight diversity on the Super Bowl half-time stage. CBC, **Entertainment**, 3 fev. 2020.

NOGUEIRA, M. A. F. **Mobilidade em potência e discurso publicitário na sociedade contemporânea globalizada**: Brasil, 1982-2014. 2015. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2015.

NOGUEIRA, M. A. F. Do movimento à mobilidade: uma análise semiótica da comunicação publicitária de marcas globais de automóveis. **Intexto**, n. 41, p. 112-124, 2018.

NOGUEIRA, M. A. F. Trecos móveis: a mobilidade em potência e o novo papel social dos objetos na publicidade das marcas. **Signos do Consumo**, v. 13, n. 1, p. 72-81, 2021.

OSLENDER, U. Fleshing out the geographies of social movements: Colombia's Pacific coast black communities and the 'aquatic space'. **Political Geography**, v. 23, n. 8, p. 957-985, 2004.



- OTTE, G. A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica – representação ou clonagem: uma análise crítica de um conceito básico de Walter Benjamin. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 8, p. 285-298, 2001.
- PÉREZ F., I. **Espacio, identidad y género**: aproximaciones teóricas. Sevilla: Arcibel Editores, 2009.
- POOLE, D. **Visión, raza y modernidad**: una economía visual del mundo andino de imágenes. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, (1997) 2000.
- PORTAL POP LINE. Representante de Shakira assume que “Waka, Waka” é plágio de uma música africana. **Pop Line**, 01 jun. 2010.
- PRATT, M. P. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Bauru: Edusc, (1992) 1999.
- QUIJANO, A. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, v. 13, p. 11-29, 1992.
- QUIJANO, A. ¡Qué tal raza! **Ecuador Debate**, n. 48, p. 141-151, 1999.
- QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, E. (org.) **La colonialidad del saber**: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 201-246.
- REIS, M. Banda multirracial promete fazer o mundo dançar na abertura da Copa. G1, **África do Sul 2010**, 18 mai. 2010.
- RODRIGUES, L. Os mapas jornalísticos sobre as Unidades de Polícia Pacificadora como representação visual do favelismo. **Espaço e Cultura**, n. 39, p. 179-204, 2016.
- SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, (1978) 2007.
- SCHLENKER, A. Rumo a uma memória decolonial: breves apontamentos para indagar sobre o acontecimento por trás do acontecimento fotográfico. **Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 1, p. 74-91, (2012) 2019.
- SEGATO, R. Racismo, discriminación y acciones afirmativas: herramientas conceptuales. In: ANSION, J.; TUBINO, F. (org.). **Educar en ciudadanía intercultural**: experiencias y retos en la formación de estudiantes universitarios indígenas. Lima: PUCP 2007, p. 63-89.
- SHELLER, M. **Consuming the Caribbean**: from Arawaks to zombies. London: Routledge, 2003.
- UOL. Hit de Shakira da década passada é primeiro lugar nos EUA após Super Bowl. Uol, **Música**, 4 fev. 2020.
- WILLIAMS, R. Culture is ordinary. In: **Culture and society**. London: The Hogart Press, 1968.
- WRIGHT, J. K. Terrae incognitae: o lugar da imaginação na geografia. **Geograficidade**, v. 4, n. 2, p. 4-18, (1947) 2014.