

Marília Mendonça: em todos os cantos e na memória

Artigo de pesquisa

Recibido: 10 de octubre de 2024

Aprobado: 29 de marzo de 2025

Antonio Ismael Lopes de Sousa

Universidade Federal do Norte de Tocantins-UFNT

antonio.sousa@ufnt.edu.br.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6550-3931>

Geane Martins Mendes

Universidade Federal do Norte de Tocantins-UFNT

geane.mendes@professor.to.gov.br.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3440-4922>

Karylleila dos Santos Andrade

Universidade Federal do Norte de Tocantins-UFNT.

Tocantins-UFNT

karylleila@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6920-9206>

Resumen

Este artículo presenta, brevemente, la posible conexión entre la música y la memoria, a partir de la obra de Marília Mendonça. Con el objetivo de comprender algunas de las razones que contribuyeron a que Mendonça se convirtiera en un referente de la música sertaneja brasileña, exploramos los contextos que culminaron en su obra, reflejando las más diversas emociones, evocando recuerdos y, de alguna manera, inspirando maneras de subvertir el patriarcado, el machismo y el sexismo, y, en consecuencia, reforzando la importancia del empoderamiento femenino. Entendemos que, al cantar experiencias con las que nos identificamos, Marília Mendonça no sólo despierta en sus oyentes las experiencias sensibles propias de la música, sino que también (trans)forma perspectivas personales que, consciente o inconscientemente, moldean las acciones y comportamientos humanos.

Palabras clave

Marília Mendonça; música; memoria; feminejo

—
Cómo citar este artículo: Lopes de Sousa, A. Martins Mendes, G. dos Santos Andrade, K. (2026). Marília Mendonça: em todos os cantos e na memória. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 12(20), pp.103-116.
DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.24508>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Marília Mendonça: in every corner and in memory

Abstract

This article briefly presents the possible connection between music and memory, based on the work of Marília Mendonça. In order to understand some of the reasons that contributed to Mendonça becoming a benchmark in Brazilian sertaneja music, we explored the contexts that culminated in his work, reflecting the most diverse emotions, evoking memories and, in some way, inspiring ways to subvert patriarchy, machismo and sexism, and, consequently, reinforcing the importance of female empowerment. We understand that, by singing experiences with which we identify, Marília Mendonça not only awakens in her listeners the sensitive experiences of music, but also (trans)forms personal perspectives that, consciously or unconsciously, shape human actions and behaviors.

Keywords

Marília Mendonça; music; memory; Female

Marília Mendonça : em todos os cantos e na memória

Résumé

Cet article présente brièvement le lien possible entre la musique et la mémoire, à partir de l'œuvre de Marília Mendonça. Afin de comprendre quelques-unes des raisons qui ont contribué à ce que Mendonça devienne une référence dans la musique sertaneja brésilienne, nous avons exploré les contextes qui ont abouti à son travail, reflétant les émotions les plus diverses, évoquant des souvenirs et, d'une certaine manière, inspirant des manières de subvertir le patriarcat, le machisme et le sexisme, et, par conséquent, renforcer l'importance de l'autonomisation des femmes. Nous comprenons qu'en chantant des expériences auxquelles nous nous identifions, Marília Mendonça ne se contente pas d'éveiller chez ses auditeurs les expériences sensibles de la musique, mais (trans) forme également des perspectives personnelles qui, consciemment ou inconsciemment, façonnent les actions et les comportements humains.

Mots clés

Marília Mendonça ; musique; mémoire; Femelle

Marília Mendonça: em todos os cantos e na memória

Resumo

Este trabalho apresenta, de modo abreviado, a interface possível entre música e memória, tomando-se como base a obra de Marília Mendonça. Objetivando compreender alguns motivos que contribuíram para que Mendonça se tornasse uma referência na música sertaneja brasileira, exploramos os contextos que culminaram tanto para que sua obra refletisse as mais variadas emoções, como também para evocar memórias e, de alguma forma, inspirar modos de subversão ao patriarcado, ao machismo, sexismo e, consequentemente, reforçar a importância do empoderamento feminino. Entendemos que, ao cantar experiências com as quais nos identificamos, Marília Mendonça não apenas desperta em seus ouvintes as experiências do sensível próprias da música, como também (trans)forma perspectivas pessoais que, consciente ou inconscientemente, moldam ações e comportamentos humanos.

Palavras-chave

Marília Mendonça; música; memória; feminejo

Introdução

O título desse trabalho faz uma clara alusão à obra *Todos os Cantos* (Som Livre, 2019), o terceiro álbum da cantora sertaneja Marília Mendonça, lançado em 2019. O título do álbum é uma mescla que associa lugar (todos os cantos) e música (cantos). Premiado no Grammy Latino na categoria *Melhor Álbum de Música Sertaneja* (2019), o projeto de gravação e divulgação da obra incluía a reprodução de *shows* gratuitos, realizados pela cantora ao longo dos anos de 2018 e 2019, nas mais diversas capitais do Brasil. Em resumo, uma das principais ideias do projeto era alcançar, por meio da música (ou cantos), vários locais (vários cantos) do país. É, portanto, inspirados nessa interface entre arte musical e memória que empreendemos essa jornada, que tem como objetivo principal alguns dos motivos pelos quais Marília Mendonça continua sendo lembrada pelo povo do Brasil (e, muito provavelmente, de diversos outros países no mundo).

Nessa seara, este trabalho foi idealizado sob a égide de algumas premissas: primeiro, a temática do amor que, normalmente, permeia as conversas informais, em rodas de amigos, eventos de socialização etc.; afinal, as relações de afeto tendem a ser pauta em algum momento da vida das pessoas. Segundo muitos de nós já vivenciou alguma relação amorosa e, em seguida, conheceu a fase da *sofrência*,¹ a dor do fim dos relacionamentos, uma espécie de término indesejado. Terceiro, se o amor pode virar *sofrência*, e se esse sentimento pode servir de base/inspiração para a composição de músicas/canções, então muito provavelmente essas obras de artes servirão de trilha sonora que acompanha esses corações sentidos, provocando desde discussões sentimentais até inevitáveis lamentos. Por fim, se a música, como bem lembra Lima (2013, p. 132), se “relaciona com o emocional humano de forma intensa”, então é certo que, em algum nível,

essa arte mantém um contato com a sensibilidade e a subjetividade humana.

Outro aspecto importante nesse processo diz respeito à variação territorial e étnica no Brasil, que fez com que surgissem inúmeras formas de expressões, sejam elas corporais, culturais ou musicais. Nesse âmbito, o sertanejo, gênero brasileiro, surgido como representativo da vida do caipira, suas lamúrias e seu lugar, evolui tematicamente para tratar também do amor, do empoderamento feminino, da traição e, claro, da superação. Assim, este artigo trata da música enquanto expressão artística e manifestação de identidade, partindo dos significados expressos a partir das letras produzidas e cantadas por Marília Mendonça, artista brasileira indubitavelmente responsável pelo aumento da representação feminina nesse gênero musical.

Inicialmente, apresentamos um breve histórico da música sertaneja no Brasil, destacando seus percursos e suas influências na vida da sociedade. Em seguida, ao abordar o gênero sertanejo universitário, destacamos as ramificações do próprio estilo musical que, com o passar dos tempos, foi assumindo novas formas, inclusive com o propósito de ser uma arte mais massificada. Depois, tratando mais especificamente do *feminejo*, gênero musical ao qual Marília Mendonça está inscrita, apontamos as principais características desse segmento, com especial atenção ao empoderamento feminino e a participação da mulher enquanto protagonista na música sertaneja. Por último, e compreendendo o tópico central deste trabalho, exploramos as interfaces entre música e memória, destacando a obra de Marília Mendonça e suas influências na vida e na memória das pessoas.

A música sertaneja: breves apontamentos

*A viola está tinindo, o cantador tá de pé.
Quem não gosta de viola, brasileiro bom não é.
(Chora Viola, Tião Carreiro e Pardinho)*

Falar da música sertaneja brasileira é, antes de tudo, fazer um retorno ao passado, uma visita à chegada do colonizador. Isso porque o gênero musical nasce a partir da junção entre letra e viola, instrumento esse que já fazia parte da vida dos colonos que o

¹ “Sofrência”, atualmente, é um termo normalmente associado ao “Feminejo”, que segundo Peres e Silva (2019, p. 144) é “uma expressão criada e utilizada pelos meios de comunicação para denominar o que seria uma “extensão” da música sertaneja. Refere-se, mais especificamente, a um grupo de mulheres que estão se destacando cada vez mais no estilo sertanejo, com músicas que falam de comportamentos femininos que antes eram associados como tipicamente masculinos, como, por exemplo, ir a motéis, sair para beber, entre outros”.

trouxeram ao Brasil. Como bem destaca Antunes (2012, p. 13), “naqueles tempos remotos, a viola servia para animar a vida daqueles aventureiros que, separados de suas famílias e parentes, faziam da música sua companhia”. Isso quer dizer que a música instrumentalizada pela viola normalmente abordou a temática do amor e da saudade em sua harmonização, fato este que perdura até hoje com a evolução do gênero, que ganha novos instrumentos, novas melodias, mas mantém características semelhantes àquelas da sua origem, como visto no trecho a seguir da canção *Tristeza do Jeca*, escrita por Angelino de Oliveira em 1918, mas se popularizando apenas décadas depois cantada pela dupla Tonico e Tinoco:

Nestes versos tão singelos / Minha bela, meu amor / Pra mecê quero contar / O meu sofrer, a minha dor / Eu sou como o sabiá / Que quando canta é só tristeza / Desde o galho onde ele está / Nesta viola eu canto e gemo de verdade / Cada toada representa uma saudade. (*Tristeza do Jeca*, Tonico e Tinoco, 1957)

Ou ainda, tratando-se dessa evolução musical, mas mantendo sua essência sentimentalista, a canção “*fio de cabelo*”, composta por Darci Rossi e Marciano e popularizada, sentida e cantada na voz da dupla Chitãozinho e Xororó:

Quando a gente ama / Qualquer coisa serve para relembrar / Um vestido velho da mulher amada / Tem muito valor / Aquele restinho do perfume dela que ficou no frasco / Sobre a penteadeira mostrando que o quarto / Já foi o cenário de um grande amor / E hoje o que encontrei me deixou mais triste / Um pedacinho dela que existe / Um fio de cabelo no meu paletó / Lembrei de tudo entre nós, do amor vivido / Aquele fio de cabelo comprido / Já esteve grudado em nosso suor. (*Fio de Cabelo*, Chitãozinho e Xororó, 1982)

A canção foi um grande sucesso em 1983, sendo considerada uma das músicas que revolucionou o gênero, pois os artistas deram um passo a mais na forma de divulgação, ganhando espaço na rádio e na TV. Nesse mesmo caminho de sucesso, e falando de sentimentos, claro, está uma das músicas certas com maior notoriedade no Brasil, “*Evidências*”:

Quando eu digo que deixei de te amar / É porque eu te amo / Quando eu digo que não quero mais você / É porque eu te quero / Eu tenho medo de te dar meu coração / E confessar que eu estou em tuas mãos / Mas não posso imaginar / O que vai ser de mim / Se eu te perder um dia / Eu me afasto e me defendo de você / Mas depois me entrego / Faço tipo, falo coisas que eu não sou / Mas depois eu nego / Mas a verdade é que eu sou louco por você / E tenho medo de pensar em te perder / Eu preciso aceitar que não dá mais / Pra

separar as nossas vidas / E nessa loucura de dizer que não te quero / Vou negando as aparências / Disfarçando as evidências / Mas pra que viver fingindo / Se eu não posso enganar meu coração? / Eu sei que te amo! / Chega de mentiras / De negar o meu desejo / Eu te quero mais que tudo / Eu preciso do seu beijo / Eu entrego a minha vida / Pra você fazer o que quiser de mim / Só quero ouvir você dizer que sim! / Diz que é verdade, que tem saudade / Que ainda você pensa muito em mim. (*Evidências*, Chitãozinho e Xororó, 1990)

Com letra de José Augusto e Paulo Sérgio Valle, eternizada na voz da dupla Chitãozinho e Xororó, é um dos maiores sucessos da música brasileira, perpassando por gerações e mantendo-se em evidência até os dias atuais, normalmente é cantada a plenos pulmões pelos brasileiros que, aparentemente, sentem cada verso dito na letra da canção. Nessa seara, também, não podemos deixar de citar Marília Mendonça, a “*Rainha da Sofrência*”²:

Falando em saudade / De novo eu acordei / Pensando em você / Já faz um mês que não te vejo / Trinta dias que eu acordo pensando em você / Não sei se você está bem / Se está gostando de outro alguém / O corte do cabelo tá mesmo jeito / Aparentemente tudo igual / Vi uma foto sua com aquela roupa / Mas parecia que faltava alguma coisa / Nos traços do sorriso deu pra perceber / O que será que tá faltando em você? / O que falta em você sou eu / Seu sorriso precisa do meu / Sei que tá morrendo de saudade / Vem buscar logo a sua metade. (*O Que Faltava em Você Sou Eu*, Marília Mendonça, 2016)

A partir dessa chegada dos colonizadores, o instrumento alcança o gosto do caboclo³ e ganha novas variações, nomes, cordas e funções. Como afirmam Reis et al. (2019, 3), “a nacionalização da viola foi dada através dos caboclos que por sua mão de obra construíram cópias de instrumentos de Portugal dando assim um grande início a uma nova tradição que ajudaria a nova nação a mostrar seu talento musical”. É assim que a música caipira vai ganhando forma no Brasil, sendo presença confirmada nas reuniões para contar causos e aventuras. Entretanto, a música caipira só evolui após o surgimento do rádio como difusor da comunicação e das produções artísticas. Isso porque, até então, a música caipira era marginalizada, bem como quem a produzia.

2 O apelido “*Rainha da Sofrência*” foi atribuído à Marília Mendonça pelo público e, posteriormente, amplamente contemplado na mídia brasileira, chegando inclusive a ser citado pelo jornal *The New York Times*.

3 Indivíduo nascido de índia e branco (ou vice-versa), fisicamente caracterizado por ter pele morena ou acobreada e cabelos negros e lisos (Houaiss, 2009).

A partir de 1927, começava a era eletrônica do rádio. A novidade aparentemente simples foi um grande salto para a época [...] Em 1936, os aparelhos já podiam ser comprados em lojas do ramo. Nas décadas de 1930 a 1950 o rádio viveu sua chamada 'Era de Ouro' e se tornou principal meio para divulgação de informações e artistas de vários gêneros. Ciente do potencial dessa novidade, [...] Cornélio Pires teve uma ideia genial que transformaria a música caipira em um produto de grande aceitação popular. (Antunes, 2012, p. 20)

Somente com o advento do rádio, essa perspectiva muda, o estilo é renomeado, grandes nomes surgem e o som sertanejo começa a se firmar no gosto da população. Também a esse respeito, Nepomuceno (2005) explica que a música sertaneja seguiu inicialmente o percurso relacionado à exploração de minério e do ouro e, em seguida, também se associou ao cultivo de café, e esse ritmo musical, por conseguinte, foi gradativamente introduzido nas culturas de estados como Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso, Goiás, Paraná, uma vez que o referido estilo musical apresentava uma acentuada relação com o mundo sertanejo, seus costumes, suas culturas e suas tradições. No entanto, conforme adverte Martins (1975), ao converter-se em música sertaneja mais massificada (pelo fato de extrapolar a seara da realidade sertaneja e ingressar também em cenários urbanos), essa arte deixa o seu aspecto de arte mais genuína de uma determinada comunidade, transformando-se em um produto cultural. Também a esse respeito, Martins (1975) destaca que a música sertaneja foi, ao longo do tempo, migrando de atividade cultural para produto mercadológico, em razão das exigências (implícitas) da indústria cultural.

Da faculdade para o bar: o sertanejo universitário

*A garrafa precisa do copo.
O copo precisa da mesa.
A mesa precisa de mim,
e eu preciso da cerveja*
(*Todo Mundo Vai Sofrer*, Marília Mendonça)

É certo que, de sertão em sertão, normalmente há, por parte do(a) homem/mulher do campo, o desejo de desbravar a cidade grande, de migrar para o ambiente urbano e aperfeiçoar seus saberes empíricos (vividos no interior) com a escolarização geralmente oferecida nas cidades. E é nesse contexto que o rural e o urbano se encontram na música, tornando o meio fonográfico ainda mais

diversificado e dando à música sertaneja novos temas e, claro, novas performances.

O sertanejo universitário é uma variação do sertanejo tradicional que surgiu na década de 1990 com a popularização da internet e a ida dos jovens do interior para as universidades. O gênero originário do Mato Grosso do Sul, com reflexo no estado de Goiás, tem como seus primeiros expoentes a dupla João Bosco & Vinicius. Em 1994, eles começaram a tocar em bares para universitários de Campo Grande, capital do estado. (Deezer, 2022)

“A garrafa precisa do copo. O copo precisa da mesa. A mesa precisa de mim, e eu preciso da cerveja” é o trecho da música de Marília Mendonça que inspira o título desse tópico, afinal, a rotina do jovem brasileiro na contemporaneidade, tende a incluir momentos de socialização, que normalmente são acompanhados de cerveja e música. E é nesse contexto que duplas sertanejas surgem no meio artístico como uma promessa de sucesso musical. A roupagem mudou, mas a essência do sertanejo raiz continua nessa variação intitulada *universitária*. Os temas abordados? Amor, traição, saudade. Em algumas letras, em um tom otimista de superação, em outras, surge o tom pessimista de não superação, isto é, a permanência do sofrimento. A adaptação de letra e temática é feita conforme o gosto do público e seguindo os ditames da indústria cultural, afinal, é o público quem de fato dá voz e ouvidos às canções e, conseqüentemente, quem consome e mantém. Atrelada a esses meios está a estilística, dividida por Guiraud (1970) em estilística da língua/expressão e estilística do indivíduo/autor. A primeira está focada no ponto de vista afetivo e do pensamento; enquanto a segunda foca nas relações expressivas dos sujeitos.

A estilística da expressão é, portanto, o estudo dos valores expressivos e impressivos próprios aos diferentes meios de expressão de que a língua dispõe. Esses valores se acham ligados à existência de variantes estilísticas, isto é, de diferentes formas para expressar a mesma ideia, de sinônimos que exprimem um aspecto particular da comunicação. (Guiraud, 1970, p. 73)

Segundo o autor, essa é a lógica da expressão, do expressivo e do intencional agregada a valores estilísticos que, relacionados à música, caem no gosto do público por partirem do pressuposto de histórias comuns, passíveis de serem vividas por qualquer um que a ouça e que, automaticamente, relaciona a letra a algo que já tenha passado. É nessa perspectiva que João Bosco & Vinicius, considerados como a

dupla pioneira do sertanejo universitário, chegam à canção *Quero provar que te amo*:

Quero provar que te amo / Tô precisando ter você aqui /
Sinto sua falta a todo instante / Vem cá ficar mais junto de mim /
Foi embora e me deixou aqui / Nessa solidão / Não pensou em nada /
Nem como ficaria meu coração / Se te dei motivos estou arrependido /
Vem e volte pra ficar / Só mais uma chance, mais uma vez /
Eu quero te provar / Quero provar que te amo / Tô precisando ter você aqui /
Sinto sua falta a todo instante / Vem cá ficar mais junto de mim.

A letra une o que há de mais expressivo no meio musical sertanejo universitário: o amor que precisa ser reconhecido, aceito e aprovado; o desejo de ter alguém perto para receber todo esse amor que é oferecido; e a saudade de alguém que partiu deixando o outro na solidão, na ausência, na falta. É esse o novo som que vem ganhando força nos palcos Brasil afora e que, segundo Caixeta (2016, p. 35),

versa, basicamente, sobre poder aquisitivo, festas e status social relacionado ao amoroso, bem como, em geral, os enunciadores das canções gabam-se da volta por cima depois do fim de um relacionamento, temas que se relacionam diretamente com a autoestima, em especial, à valorização da autoestima masculina. Por isso a preocupação de se trabalhar também com as respostas a essas canções, que ora legitimam (as respostas) a alta autoestima masculina e a baixa autoestima feminina, ora polemizam com a valorização masculina, que se afirma pela desvalorização feminina e, da mesma maneira, apresentam posicionamentos invertidos (valorização do feminino em detrimento do masculino). Instaurasse, ao se considerar o movimento entre as canções oficiais, em geral compostas e interpretadas por homens, e as canções-respostas, aqui compostas e cantadas por mulheres, uma arena onde a “guerra dos sexos” impera.

Desse modo, o comum e de fácil entendimento é que as letras abordadas agora trazem situações e desejos corriqueiros na vida dos jovens ouvintes que, dentre eles, inclui a saída da faculdade ou do ambiente de trabalho para o bar para afogar suas mágoas e aliviar, com o uso de álcool, seus cansaços, frustrações, bem como potencializar seus sentimentos, sejam eles positivos ou negativos. Trata-se, pois, de um percurso histórico da música seja que contempla aquilo que Nepomuceno (2005, p. 22) chama de transformações que, por consequência, eram refletidas nas suas canções.

Feminejo e empoderamento: a força da voz feminina

Não venha, não
Eu vivo do jeito que eu quero, não pedi opinião
Você chegou agora e tá querendo mandar em mim
Da minha vida cuidei eu
Deitou na minha cama e quer dormir com o travesseiro
[...]
Folgado!
Eu nunca tive lei
E nem horário pra sair nem pra voltar
Se lembra que eu mandei você acostumar?
Tô te mandando embora, melhor sair agora
Não vem me controlar.
(Folgado, Marília Mendonça)

É fato que com o passar dos anos a música violeira evoluiu e recebeu novos tons. Do caipira ao sertanejo; do sertanejo ao sertanejo universitário. Mas esse ainda era um meio altamente ocupado por homens, configurando-se como um ambiente machista em que mulheres não tinham oportunidade de expressarem seus dons artísticos e elevarem suas vozes para alcançar os quatro cantos do país, as casas dos brasileiros e os corações dos fãs. De fato, a memória da música sertaneja no Brasil é notadamente marcada por um número expressivo de vozes masculinas, em detrimento de vozes femininas. Como demonstrado por Alonso (2011), antes do século XXI, há apenas uma minoria de cantoras do estilo sertanejo, como é o caso de Roberta Sula, Fátima Leão, Inhana e Inezita Barroso, sendo esta última (Inezita) a única cantora cuja obra apresenta uma quantidade significativa de estudos a ela relacionados. Também a esse respeito, Oliveira (2009) destaca que, no meio musical sertanejo, as mulheres sempre foram alvo de preconceitos e, por muito tempo, silenciadas. Se até o início do XXI (por volta de 2011), essa realidade na música sertaneja era muito presente, embora mais suavizada na primeira década do século XXI, é a partir de 2012, com as “respostas”⁴ da cantora Naiara Azevedo, publicadas no YouTube em paródia às músicas com teor machistas, que um novo momento da presença

4 A cantora Naiara Azevedo se destacou no YouTube por realizar paródia de músicas que, de certa forma, menosprezavam as mulheres. Em paródia ao funk “Sou Foda” (Avassaladores, 2011), intitulada “Coitado”, Azevedo (2012) faz a seguinte declaração em forma de música: “Coitado/Se Acha Muito Macho/Sou eu que te esculacho/Te faço de capacho/Se acha o bicho/Nem era tudo aquilo que contava pros amigos/Eu sempre te defino: desanimador, prepotente e arrogante/Não serve pra amante [...]”.

feminina nesse âmbito começa a se formar. Nesse contexto, Coelho (2019, pp. 65-66) explica que a partir de 2014, “Marília Mendonça, Maiara e Maraisa, Simone e Simaria, Naiara Azevedo e uma série de outros (e novos) nomes femininos que, por serem muitos e parecidos, soam até confusos a quem não partilha desse universo”. As novas representantes desse movimento, visto como uma expansão do gênero sertanejo, especialmente com Marília Mendonça a partir de 2015, passam a ser as principais responsáveis por transgredir as formas de representatividade feminina na música sertaneja, sendo presença enfática e massiva na TV, nos shows e nas casas do povo brasileiro. É nesse ponto que, como uma variante da sofrência (presente na música), surge o chamado feminejo, que Azevedo (2022, p. 13) diz se tratar de “canções compostas por mulheres, com letras expressivas de práxis libertadora”, que reforça os movimentos feministas. Para Coelho (2019, p. 67), o termo “feminejo” refere-se a essa maior presença de mulheres intérpretes nesse estilo, criado pela imprensa brasileira⁵ para se referir à mistura de “sertanejo” e “feminino”. A autora segue afirmando que, sendo considerado uma subcategoria da música sertaneja “curiosamente, o fato de haver uma espécie de seção específica para esse movimento de mulheres indica, indiretamente, que elas não faziam parte do sertanejo até então”. Esse movimento, segundo Coelho (2019, pp. 70-71), significou (e significa) um marco na “representatividade no sertanejo, além de influência para outras mulheres cantoras”, fato que pode ser resumido nas

5 Não obstante o aparente caráter revolucionário, a cantora Marília Mendonça manifestava desconforto em relação ao termo “feminejo” e rejeitava reiteradamente o rótulo de “cantora femineja”. Como demonstrado na matéria de Prado (2025), Marília fez o seguinte questionamento em uma reunião com sua gravadora (Som Livre): “Existe rock feminino? Existe MPB feminino? Então, qual é a tua? Você acha que eu não posso concorrer com Zezé Di Camargo, com o Leonardo? Sertanejo é sertanejo, não existe feminejo”. Ainda de acordo com Prado (2025), “o incômodo com o termo ‘feminejo’ tinha a ver com a lógica de separação. Marília não queria um espaço reservado às mulheres. Queria o mesmo espaço. Igualdade na prática. E nos palcos, nas rádios, nos cachês”. Para aprofundar mais sobre o assunto, cf.: PRADO, Carol. *Marília Mendonça rejeitava rótulo ‘feminejo’ e abriu espaço para nova geração de cantoras*. G1 Pop e Arte, 2025. Disponível em: «<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2025/08/05/marilia-mendonca-rejeitava-ro-tulo-feminejo-e-abriu-espaco-para-nova-geracao-de-cantoras.ghhtml>», acesso: 22 ago. 2025.

palavras⁶ da própria Marília Mendonça, em entrevista ao G1 (2017): “a gente já ouviu demais que mulher não ia estar nesse palco, que os homens de chapéu não iam baixar pra ouvir música de mulher nenhuma. Que a mulher não ia fazer a diferença no sertanejo. Quebramos regras e obstáculos [...]”.

Desse modo, o sentimento feminino diante do amor também passa a ser cantado. Afinal, o sofrimento amoroso, tema corriqueiro dessas canções, precisa ser revelado por todas as perspectivas, além disso, a mulher agora tem a chance de se reafirmar nesse mercado e de declarar sua independência, suas vontades, desejos e sentimentos diante de tudo que pode ser dito em uma canção. De acordo com Azevedo (2022, p. 26) a chegada do feminejo significa um rompimento com a estigmatização da mulher e um salto na direção da práxis libertadora, uma vez que “suas letras são cantadas por todos sem causar estranheza ou resistência, sendo inserida ao movimento feminista”.

A ideia dessa nova vertente é representar a figura feminina como forte diante das várias situações vividas. Aqui há a expressão de uma narrativa que traz a mulher como independente e capaz de superar qualquer situação causada pela dor emocional da traição e da perda do amor. Marília Mendonça, já conhecida no meio da música como autora de letras como *Calma - Jorge e Mateus*; *Cuida bem dela - Henrique e Juliano*; e *É com ela que eu estou - Cristiano Araújo*, surge em 2015 como intérprete de suas próprias letras, ressignificando o meio musical e abrindo portas para novas vozes femininas da música femineja.

O primeiro hit de grande alcance da cantora Marília Mendonça foi *Infidel*, do álbum *Marília Mendonça Ao Vivo* (2016), que trata, obviamente, da infidelidade dentro de um relacionamento amoroso e que coloca agora a mulher que sofre essa ação como alguém capaz de sair dessa situação de cabeça erguida e coração limpo:

lê Infidel / Eu quero ver você morar num motel / Estou te expulsando do meu coração / Assuma as consequências

6 Disponível em: «<https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/festa-do-peao-de-barretos/2017/noticia/divas-dofeminejo-marilia-mendonca-vai-as-lagrimas-e-maiara-maraisa-fazem-festa-com-direito-a-selinho-embarretos.ghhtml>», acesso: 22 ago. 2025.

dessa traição / Lêê Infiel / Agora ela vai fazer o meu papel / Daqui um tempo você vai se acostumar / E aí vai ser a ela que vai enganar / Você não vai mudar... (*Infiel*, Marília Mendonça)

A mulher já não é sentimentalmente dependente e é capaz de “expulsar” qualquer um do coração. No mesmo álbum citado anteriormente, Marília traz a vertente de que a mulher não deve colocar-se na condição de submissa ao homem e que os “folgados” que estão por aí não devem influenciar em suas escolhas e ações:

Não venha não / Eu vivo do jeito que eu quero / Não pedi opinião / Você chegou agora e tá querendo mandar em mim / Da minha vida cuido eu / Deitou na minha cama / E quer dormir com o travesseiro / Folgado / Não venha não / Tá querendo pegar no pé / Você nunca me deu a mão / Eu não sou obrigada a viver dando satisfação / Da minha vida cuido eu / Tô vendo se continuar assim / Cê vai morrer solteiro. (*Folgado*, Marília Mendonça, 2016)

No trecho acima, o eu-lírico da canção entende que não precisa se diminuir para caber em uma relação, que a mulher, enquanto dona de si, é capaz de tomar suas próprias decisões. É portanto, aquilo que Azevedo (2022, p. 45) chama de “versão feminina do antigo ‘chifre’ que caracterizava as letras sertanejas”, só que de modo mais subversivo, agora expondo também o lado feminino de modo mais protagonizado/ativo. Em outra canção da mesma obra, Marília traz a vertente do “arrependimento”. Ou seja, alguém que está em um relacionamento, mas julga todos os feitos da mulher, suas atitudes, sua forma de amar, seu corpo e, a partir disso, opta pela traição, pela troca de peça desse xadrez que as relações humanas têm se transformado:

Quatro e quinze vem falar comigo / Diz que eu tô sumida / Eu respondi: pois é / Aqui tá tudo bem, tudo do mesmo jeito / Com os mesmos defeitos / A diferença é que alguém me aceitou do jeito que eu sou / Mas que bom que você perguntou / Só demorou um pouco pra me procurar / Eu já sabia que o seu lance ia acabar / O que começa errado nunca vai durar / Olha o que você fez / Era meu grande amor hoje é só mais um ex / Trocou sua certeza por qualquer talvez / Te perdoar não quer dizer que eu vá voltar / Tá tarde pra você me ligar. (4 e 15, Marília Mendonça, 2016)

Marília Mendonça mudou o cenário musical que, até então, trazia a mulher como dependente nas relações, incapaz de seguir sozinha, deu nome ao feminejo e conquistou o país a partir de suas letras que narram histórias reais e atuam como representativos de situações vividas por qualquer mulher.

Marília Mendonça em todos os cantos e na memória

É a partir das memórias que nos compomos e nos formamos socialmente. Nossas recordações, nossos valores e tudo aquilo que estimamos e guardamos na mente foram um dia nossas ações passadas, e que agora são recordações que nos ajudam a construir uma identidade. Assim, nossas memórias podem vir à tona a partir de dois pontos. O primeiro, a escrita que, nas palavras de Clarice Lispector (1999, p. 83), “é uma maldição, mas uma maldição que salva”. Nesse sentido, escrever sobre si mesmo é, além de tudo, um ato de coragem, é saber que a escrita atenua algumas mágoas, mas também é capaz de aflorar aquilo que dormia no mais profundo de nosso ser. O segundo ponto, é que o que é escrito pode ser ainda cantado. E é exatamente nesse ponto em que temos algumas válvulas da mente abertas, e a partir de um som nos debruçamos em memórias ocultas que estavam lá apenas esperando o momento certo para (re)aparecerem. Para Bosi (1994, p. 39), “a memória é um cabedal infinito do qual registramos um fragmento. Frequentemente, as mais vívidas recordações afloram depois da entrevista, na hora do cafezinho, na escada, no jardim, ou na despedida do portão”. Nesse mesmo enlace, ao ouvirmos uma música que remeta a algo que faça parte da nossa experiência de vida, nos prostramos diante dela e deixamo-nos levar pelo sentimentalismo, saudosismo, pelas emoções que permeiam nossos corações. Azevedo (2022, p. 50) reforça essa premissa ao afirmar que a arte, inclusive a música, tem o poder de “expressar emoções universais” e que, nesse ponto, Marília Mendonça (Imagem 1, a seguir) soube capturar a “essência da ampla gama de situações contemporâneas (e complexas) que homens e mulheres vivenciam, especialmente aquelas enfrentadas por mulheres jovens”.

Ainda nessa seara, importa destacar os ensinamentos de Weber (2004, pp. 74-75) sobre as emoções que decorrem da música, pela perspectiva da neurologia. O autor explica que

As emoções evocadas, no momento em que se ouve música, são interpretadas pelo sistema límbico. O cérebro é estimulado por meio do córtex auditivo, distribuindo o impulso nervoso, posteriormente, para outras áreas na dependência das características da música apresentada: alegre, triste, desconhecida ou já conhecida. Há



Imagem 1. A cantora Marília Mendonça. Fonte: CNN Brasil, 2025. Disponível em: «<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/serie-documental-sobre-marilia-mendonca-e-anunciada-saiba-detalhes/>», acesso: 22 ago. 2025.

uma reação a esses estímulos e os neurônios são acionados. Esses estímulos, por meio do cérebro e da ponte, chegam à medula espinhal e, posteriormente, ao resto do corpo. Ao atingirem a medula espinhal, ativam uma rede de terminações nervosas situadas nos músculos e pele. As fibras musculares, recebendo essas mensagens, movem-se de acordo com o tipo de música.

Rancière (2009, p. 17) explica que as artes figuram como “maneiras de fazer”, que interferem nas práticas humanas e, consequentemente, também influenciam os modos de ser e sentir das pessoas. O autor segue afirmando que, no contexto da escrita, aquilo que se produz não tem um fim ou público específico, mas sempre causa efeitos no meio social em que é partilhado e, a depender do contexto em que se encontra, propõe uma mescla de identidades e formas de ser e agir. Nesse contexto, Marília Mendonça se direciona exatamente a esse ponto: escreve e canta as experiências amorosas que carregamos e com as quais nos identificamos. Nas palavras de Bosi (1994), “lembança puxa lembrança”, ou melhor, no contexto musical, uma canção nos faz lembrar alguém ou algum lugar onde nossa memória desejaria estar. Lima (2013, p. 134) destaca que esse (despertar emoções) é um dos ofícios próprios das artes, uma vez que o ser humano, que é também composto de emoção e sentimentos, “precisa liberar sua sensibilidade para

manter o equilíbrio”. Assim, completa a autora, se o cientista busca a realidade de forma objetiva, “o artista trabalha com as possibilidades do real, dado essencial para um sistema vivo permanecer no tempo”.

Lima (2013, p. 136) também chama a atenção para a interface que existe entre música e subjetividade. A autora explica que “a música tem a capacidade de organizar a subjetividade e esta capacidade é tanto formal como cultural”, acrescentando que tal subjetividade não está “nem no intérprete, nem no compositor, nem no ouvinte, mas na própria música, que tem a capacidade mnemônica, sensação de passado e futuro e uma linguagem que lhe permite articulá-la”. Por esse motivo, conclui Lima (2013, p. 136), constituindo-se em um modo de intersubjetividade, considerando-se que a música escuta e pensa, então ela é “capaz de recordar e de relatar, portanto, ela, ao mesmo tempo em que escuta, raciocina”. Nesse processo, Lima (2013, p. 138) destaca que, dentre outras prerrogativas, a música tem a potência de despertar uma “experiência afetiva” no ouvinte, isto é, uma consequência de um significado muito íntimo que determinada imagem provoca em cada indivíduo. Assim, uma melodia alegre “pode trazer ao indivíduo a rememoração de uma imagem triste relacionada a um acontecimento

que aquele ouvinte viveu em sua vida, ou vice-versa, também pode associar a imagem triste vivenciada por outro indivíduo com o qual ele se solidarizou” (Lima, 2013, p. 138).

Nesse viés, com apoio em Bosi (1994), memória, enquanto evocação de informações, é tudo aquilo que somos capazes de guardar no solo da mente. São lembranças, vivências, ações, conquistas, amores, fins. É tudo que somos capazes de lembrar, pois fazem parte da nossa construção enquanto seres. Ou seja, as nossas memórias são as nossas experiências. Merece destaque, nesse contexto, a ideia de Halbwachs (2003, pp. 193-195) sobre a memória coletiva em relação com a música, isto é, de que lembrança de uma palavra se distingue da lembrança de um som qualquer, já que a palavra se refere a “um modelo ou um esquema exterior, determinado seja pelos hábitos fonéticos do grupo”, enquanto o som que nos “faz pensar no objeto”. Halbwachs (2003, p. 194) segue afirmando que o que nos interessa, sobretudo, é “distinguir essas vozes conforme a qualidade e a ação que podem exercer sobre os ouvidos do público” e, assim, nos reportaremos a um certo número de idéias que nos são familiares, “idéias e reflexões acompanhadas de imagens: rostos de nossos pais, de nossos amigos, mas também de figuras que representam para nós a doçura, a ternura, a secura, a maldade, o amargor, a dissimulação”. Isso implica dizer que a audição de uma música remete, inevitavelmente, a vivências, sentimentos e símbolos que, de algum modo, também podem induzir à ação e à reflexão. A título de exemplo, citamos o trecho a seguir:

O cara que eu tava deu em cima de você, foi? / E aí você ficou com ele, mas foi uma vez, ok / Do que cê tá com medo? De estragar a amizade? / Nem fica preocupada, a gente resolve mais tarde / Se quem tava comigo era ele, a culpa é dele / Quem fez essa bagunça na nossa amizade é ele / Eu não vou deixar de ser sua amiga por causa de um qualquer / Que não respeita uma mulher [...]. (A Culpa é Dele, Marília Mendonça, 2018)

Além dos muitos efeitos que o som e a música podem despertar, o ouvinte de “A Culpa é Dele” será guiado a fazer pelo menos duas ponderações: a primeira tem a ver com a cena/imagem virtual que é retratada na música, isto é, uma mulher solteira que, inadvertidamente, se relaciona com o namorado de sua própria amiga e que, ao invés de ser julgada e ridicularizada, é acolhida pela amiga traída, que consequentemente atribui a culpa àquele

que, segundo ela, tem/tinha um relacionamento e, por isso, deveria ter o compromisso e o respeito à sua parceira; a segunda ponderação é que a letra da música levará o ouvinte a refletir, em alguma medida, sobre a culpabilidade de cada envolvido: afinal, quem deve ser culpado? A mulher solteira que cedeu às investidas de um homem (que ela provavelmente considerou interessante)? O homem comprometido? E por qual motivo a culpa seria da mulher e não do homem? O fato é que, ainda que o ouvinte dessa música não concorde plenamente com a justificativa colocada na música (“se quem tava comigo era ele, a culpa é dele”), pairará em seu imaginário, no mínimo, a dúvida problematizadora de que o homem também pode ser responsabilizado por uma traição. Eis o motivo pelo qual a obra de Marília Mendonça é tanto subversiva quanto problematizadora, posto que abala alguns consensos sociais e lança dúvidas sobre práticas tradicionais (como a hegemonia masculina). Acerca dessas práticas e vivências na obra de Marília Mendonça, Azevedo (2022, p. 50) destaca que a perspectiva adotada é a “da mulher revidando relacionamentos abusivos; a amante de um homem casado; a mulher que trai e sofre traição; a mulher que vai para o bar ou finge um amor [...] e a mulher que se envolve em relacionamentos apenas em busca do seu prazer sexual”. Ainda segundo a autora, todas as perspectivas ocorrem por meio de refrões memoráveis, linguagem simples e direta e sem julgamentos ou pudores. Enfim, tomando-se como base Halbwachs (2003, p. 31) e sua ideia de que para “confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível” e que “uma ou mais pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas”, poder-se-ia dizer que as músicas de Marília Mendonça chegam aos ouvintes, despertando memórias e, com as potências do sensível, colabora para um eventual debate que confronta, subverte e/ou questiona padrões e comportamentos socialmente impostos.

Ainda nesse contexto, de acordo com Izquierdo (2014), existe uma vertente de memória chamada *priming*⁷, caracterizada como o passado rememora-

7 Izquierdo (2014, p. 39) afirma que não existe uma boa tradução em português. Segundo o autor, alguns utilizam a

do a partir de estímulos como fragmentos, cheiros, poesias, sons e canções. Significa, então, que as lembranças são capazes de vir à tona diante de estímulos, comumente chamados de “gatilhos”. Em associação a isso, Mendonça fala para uma massa que pensa, sente(iu) ou vive(u) tudo aquilo que é musicalmente representado. A cantora desnuda sentimentos ocultos que o ouvinte guarda, ou, como descreve Halbwachs, (2006, p. 200) “a lembrança de uma página coberta de notas é apenas parte de uma lembrança maior ou de um conjunto de lembranças”, isto é, a obra da considerada rainha da sofrência resvala naquilo que está dentro do nosso inconsciente, fazendo-nos recordar de outras vivências que já tivemos (ou não), bem como despertando sensações e sentimentos. No caso da obra de Mendonça, uma das potências de sua música consiste, como destacado por Azevedo (2022, p. 51), na transformação “do paradigma social imposto pelo patriarcal da mulher submissa ao homem”.

Para Halbwachs (2006) a comunicação humana está ligada às nossas memórias. Em um contexto musical, ao ouvir uma melodia ou canção, instantaneamente ativamos e recobramos algumas memórias individuais que nos remetem a um espaço e a um tempo, aspectos esses que guardamos nas gavetas da mente e retomamos quando esses mecanismos são aguçados. Nesse sentido, a música exerce o papel de nos levar a experiências passadas em um contexto presente. É como se, instantaneamente, a trajetória da canção contasse a nossa história, ou um pedaço dela via romance, desafeto, paixão acabada, amor interrompido ou, simplesmente, a dor que imaginamos sentir quando somos conectados a uma letra/melodia. Molina (2015, p. 114) traduz essas prerrogativas quando afirma que

a arte vem aportar aos acontecimentos portadores de dor, como desde sempre o fez, a sua razão de consciência, o seu *pathos*, o seu universo de sensibilidade, o seu afeto, a sua verdade. Vem cumprir um papel ético, o de presentificação do mal que nos fere fundo na alma. Vem elaborar um resgate que se articula com “a exigência de uma salvação, que não consiste simplesmente na conservação do passado, mas que seja também uma transformação ativa do presente”, como nos incita Walter Benjamin (apud Gagnebin, 2009, p. 105): “O passado: [é] a história, a rememoração – e o presente: [a] ação redentora”. (Benjamin, 1940, p. 53 apud Löwy, 2005)

expressão “dica”, mas não quer dizer exatamente a mesma coisa.

Inscrita no feminejo, a obra de Marília Mendonça, uma das artistas mais emblemáticas do Brasil contemporâneo, e apesar de sua prematura morte em novembro de 2021, aos 26 anos de idade, não somente permanece viva na memória de muitas pessoas no Brasil e no mundo, como também inspira modos de subversão ao patriarcado, ao machismo, sexismo e, conseqüentemente, contribui para o debate sobre o empoderamento feminino. Esses fatores são refletidos tanto na obra quanto na trajetória da cantora que, especialmente a partir de 2018, posicionava-se de modo enérgico contra o machismo e a violência contra mulher, além de engajar-se em temas como a libertação feminina, apoio às lutas contra a transfobia e pela igualdade de oportunidade entre homem e mulher. Com “Você Não Manda em Mim” (2018), Marília Mendonça (participação de Maiara e Maraisa) mandou um recado enérgico contra relacionamentos abusivos ocasionados por homens machistas:

“Se um dia eu mudar pra te agradar / Eu juro que eu troco o meu nome / Quer me ensinar a ser mulher / Primeiro aprende a ser homem”. Já com “Supera” (2019), Marília encorajou as mulheres a saírem de um relacionamento tóxico: “Ele tá fazendo de tapete o seu coração / Promete pra mim que dessa vez você vai falar não / De mulher pra mulher, supera”. Na obra “Troca de Calçada” (2021), a cantora saiu em defesa das mulheres prostitutas e propôs um novo olhar para a situação delas: “Se alguém passar por ela fique em silêncio / Não aponte o dedo, não julgue tão cedo / Ela tem motivos pra estar desse jeito / Isso é preconceito”. Em “Eu Sei de Cor” (2019), Marília Mendonça desenhrou, para as mulheres diante, um caminho mais suave para a saída de um relacionamento fracassado: “É, já tá ficando chato, né? / A encheção de saco, pois é / Prepara que eu já tô me preparando / Enquanto cê tá indo eu tô voltando / E todo esse caminho eu sei de cor”. Seja com suas sofrências, suas músicas de resistência (notadamente em favor da mulher) ou com suas posturas engajadas, Marília Mendonça é uma voz que ecoa na direção de um mundo em que a desigualdade entre os sexos é mais um detalhe biológico e menos um sinônimo de poder e dominação.

Considerações finais

Um dos ensinamentos de Halbwachs (2003, p. 39) nos adverte que, para que a nossa memória obtenha algum proveito da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem suas manifestações, mas que também “é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum”.

Em Marília Mendonça, esses “pontos de contato” que repousam sobre uma base comum apontam para ao menos dois fatos curiosos: 1) os números impressionantes⁸ obtidos pela cantora ao longo de sua carreira demonstram que ela, mesmo postumamente, faz parte do cotidiano de muitos brasileiros (e provavelmente de outras pessoas ao redor do globo), despertando memórias, sentimentos e reflexões; e 2) inscrita em um universo musical (o sertanejo), no qual além da predominância de vozes ser masculinas, cujos temas normalmente reforçam a hegemonia do homem sobre a mulher e, sendo esse público (masculino) a quem ela, em defesa da libertação feminina, subversivamente, se propõe a questionar, enfrentar e até desafiar (e mesmo assim ter admirável aceitação⁹), poder-se-ia falar ou de uma espécie de magnetismo, caracterizado pela capacidade de penetração de sua obra nos mais diversos âmbitos, ou de um engajamento (ainda que involuntário), decorrente do compartilhamento de ideias convergentes, ou simplesmente que a

música de Marília ocasiona os efeitos próprios das experiências do sensível como qualquer uma outra, isto é, inspira, emociona, provoca reflexão, amplia as percepções de si e do mundo etc. Afora essas questões, e considerada uma das cantoras mais expoentes da música sertaneja no Brasil, Marília Mendonça partiu prematuramente aos 26 de idade, em decorrência de um fatídico acidente aéreo ocorrido em Caratinga (MG), em 5 de novembro de 2021, no auge de uma carreira em grande ascensão.

Se é certo que a tragédia envolvendo Mendonça encerrou sua vida em 2021, é também certo que sua obra, desde o lançamento de seu primeiro álbum (Marília Mendonça – ao vivo) em 2015, enveredando por caminhos opostos à ideia de finalização, permanece viva e atingindo números expressivos¹⁰ até os dias atuais. Para além dos números, Marília Mendonça continua sendo, indubitavelmente, uma das artistas femininas mais lembradas no cenário musical do Brasil.

Nesse contexto, à luz dos estudos de música e memória, esse trabalho analisou a interface entre essas duas áreas, tomando-se como base a obra de Marília Mendonça. Inscrita em uma nova vertente da música sertaneja – o feminejo – a obra de Mendonça procura representar a figura feminina como forte diante das várias situações vividas. Trata-se de uma narrativa que traz a mulher como independente e capaz de superar qualquer situação causada pela dor emocional da traição e da perda do amor. Marília Mendonça, já conhecida no meio da música como compositora de diversos artistas sertanejos, surge em 2015 como intérprete de suas próprias letras, ressignificando o meio musical e abrindo portas para novas vozes femininas da música femineja. Entendemos que, ao cantar experiências amorosas que também carregamos e com as quais nos identificamos, a cantora não apenas desperta em seus ouvintes as experiências do sensível próprias da música, como também (trans)forma perspectivas pessoais que, consciente ou inconscientemente, moldam ações e comportamentos humanos, inclusive como forma de subversão e resistência.

8 Até agosto de 2025, Marília Mendonça detinha o recorde de live musical mais vista na história do YouTube, com 3,3 milhões de acessos simultâneos; em 2025, os vídeos da cantora no YouTube somaram 20 bilhões de visualizações; é a mulher brasileira mais ouvida no Spotify até 2025; em 2022, Marília era a cantora com mais cliques acima de 100 milhões de visualizações no mundo, à frente de cantoras como Beyoncé, Rihanna, Madonna, Lady Gaga, entre outras.

9 Além dos números citados na Nota de Rodapé 9, Marília Mendonça também fez colaborações com diversos cantores masculinos, como é o caso de Bruno e Marrone, Henrique e Juliano, Péricles, Xamã, Léo Santana, Jorge e Mateus, Luan Santana, Matheus e Kauan, Murilo Huff, Zé Neto e Cristiano etc. Além disso, fez também parcerias com cantores da música tradicional sertaneja, a exemplo de Chitãozinho e Xororó e Di Paulo e Paulino, e com ícones da Música Popular Brasileira, como é o caso de Gal Costa, bem como as cantoras pop brasileiras Anitta e Luiza Sonza e a mexicana Dulce María.

10 Cruz, 2024, explica que, em 2024, três anos após a morte da cantora, o Spotify afirmou que a cantora é a primeira artista brasileira a atingir 10 bilhões de reproduções na plataforma.

Referências

- Akemi, L. (2002). *Sertanejo Universitário*: o ritmo que conquistou o Brasil. Deezer.. Disponível em: «<https://goo.su/ryKZ>».
- Alonso, G. (2011). *Cowboys do Asfalto*: Música sertaneja e modernização brasileira. [Tese Doutorado em História]. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense.
- Antunes, E. (2012). *De caipira a universitário*: a história do sucesso da música sertaneja. Matrix Editora.
- Azevedo Vic Ferreira de, A. (2022). *O acontecimento do "feminejo"*: uma análise do gênero musical através de Marília Mendonça. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo.
- Bosco, J.; Vinícius. (2003). *Quero Provar Que Te Amo*. Campo Grande: Pantanal.
- Bosi, E. (1994). *Memória e Sociedade*: Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras.
- Caixeta Pereira, S. (2016). *"Agora eu fiquei Doce"*: o discurso da autoestima no sertanejo universitário. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Universidade Estadual de Araraquara. Araraquara: FCLAr/UNESP.
- Coelho Aparecida de Albanésia, D. (2019). *"FEMI" do feminejo*: ambiguidades e contradições na presença da mulher na música sertaneja brasileira. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social Belo Horizonte.
- Cruz Branco, F.. (2024). O Som e a Fúria - O recorde bilionário de Marília Mendonça entre os artistas brasileiros. *Revista Veja*. Disponível em: «<https://veja.abril.com.br/coluna/o-som-e-a-furia/o-recorde-bilionario-de-marilia-mendonca-entre-os-artistas-brasileiros/>».
- Guiraud, P. (1970). *A Estilística*. (Trad.) Miguel Maillat. São Paulo: Mestre Jou.
- Halbwachs, M. (2006). *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou São Paulo: Centauro.
- Izquierdo, I.(2014). *Memória*. Porto Alegre: Artmed, e-PUB.
- Lispector, C. (1999). *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lima Albano de, S. R. (2013). Música e memória emotiva. In: Lima, Sonia Regina Albano de. (Org). *Memória, performance e aprendizado musical*: um processo interligado. São Paulo: Paco Editorial.
- Martins, J., de Sousa. (1975). *Capitalismo e tradicionalismo*: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira.
- Mendonça, M. (2016). *4 e 15*. Rio de Janeiro: Som Livre.
- Mendonça, M. (2016). *Folgado*. Rio de Janeiro: Som Livre.
- Mendonça, M. (2016). *Infidel*. Rio de Janeiro: Som Livre.
- Mendonça, M. (2016). *O Que Falta Em Você Sou Eu*. Rio de Janeiro: Som Livre.
- Mendonça, M. (2016). *Todos os Cantos – ao vivo*. Rio de Janeiro: Som Livre.
- Molina, F. (2015). Arte, memória e direitos humanos. *Lua Nova Revista de Cultura e Política*. In: A memória (ativa) da arte, 96, 101-115. Disponível em: «<https://goo.su/WOWO>».
- Nepomuceno, R. (2005). *Música caipira*: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34.
- Oliveira, A., de P. (2009). *Miguelim foi pra cidade ser cantor*: uma antropologia da música sertaneja. 2009. [Tese Doutorado em Antropologia Social] – Universidade Federal de Santa Catarina.
- Peres Pereira, A. S. E.; Costa da Silva, D. (2019). A produção simbólica da mulher nas canções do "feminejo". *Revista Homem, Espaço e Tempo, UVA*, 13(1), 141-160. Ceará.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível*: estética e política. (Trad.) Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34.
- Reis, L. O. S.; Silva, S. W.; Paiva, L. R.; Portugal Júnior, P. S.; Piurcosky, F. P. (2019). A evolução do estilo musical sertanejo nos dias atuais: do caipira ao universitário. *Social Evolution*, 3(2), 1-11. «<https://doi.org/10.6008/CBPC2595-430X.2019.002.0001>».
- Weber, A. (2004). Cérebro, música e acupuntura. In: Weber, A. *Música e acupuntura*. São Paulo: Roca.