
“Teatro musical não é show”: performances de gosto na montagem brasileira de “Wicked”¹

Bárbara ELMÔR²
Universidade Federal Fluminense – UFF

Resumo

A partir de debates online sobre o comportamento da plateia na montagem brasileira do espetáculo “Wicked”, o presente artigo propõe uma discussão sobre performance de gosto no teatro musical em face a seu atravessamento com a música pop, que dispõe de normas e lógicas de valor próprias. Com base em publicações em redes sociais e matérias jornalísticas sobre o tema, é conduzida uma análise a respeito das convenções e práticas de escuta desempenhadas pelo público em shows e em peças de teatro, visando discutir semelhanças, diferenças e agenciamentos pautados por cada tipo de contexto. Os resultados apontam para uma reconfiguração dos códigos de fruição teatral e revelam disputas entre práticas tradicionais e novas formas de engajamento afetivo com os palcos.

Palavras-chave: performance de gosto; teatro musical; shows; música pop; práticas de fãs

Introdução

Desde sua estreia na Broadway, em 2003, o musical “Wicked” reuniu milhares de espectadores ao redor de todo o mundo (Swain, 2025). A adaptação cinematográfica da trama, lançada em 2024, ampliou ainda mais seu alcance, conquistando 10 indicações ao Oscar e quebrando recordes de bilheteria (Swain, 2025). No Brasil, o sucesso do filme motivou uma terceira montagem da peça, em 2025, tendo também atraído milhares de espectadores em 2023 e 2016 (Gelli, 2024). O crescimento da popularidade da obra, no entanto, vem gerando debates a respeito de supostas transformações no perfil do público do teatro e nos modos de fruição do espetáculo, levantando questionamentos sobre as ambiguidades que permeiam o teatro musical como um formato simultaneamente vinculado à tradição dramatúrgica e à música pop (Auslander, 2023).

Diante desse cenário, o presente artigo tem como objetivo discutir as controvérsias em torno do comportamento da plateia na nova montagem brasileira do musical “Wicked”, tecendo reflexões sobre como a recepção do espectador no teatro

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – UFF, e-mail: barbaraelmor@id.uff.br.

musical é impactada por práticas de fãs próprias do universo pop e pelas transformações nos modos de escuta contemporâneos. Para condução da análise, uma seleção de reportagens jornalísticas a respeito do fenômeno e comentários compartilhados pelo público e por integrantes da produção nas redes sociais serão cruzados com um levantamento bibliográfico sobre a escuta como performance (Frith, 1996), performance de gosto (Hennion, 2001) e disputas de valor e gosto na música (Auslander, 2024; Trotta, 2011).

O status pop de “Wicked” no Brasil

Na semana da estreia da nova montagem do musical “Wicked” em São Paulo, em março de 2025, diferentes plataformas de redes sociais foram tomadas por comentários a respeito de comportamentos “inadequados” exibidos por parte da plateia. Em vídeos compartilhados por diversos usuários, é possível ouvir pessoas cantando, gritando e batendo palmas durante cenas do espetáculo, com o som por vezes se sobressaindo às vozes dos artistas (Monteiro, 2025), o que gerou insatisfação entre alguns fãs. O grande número de filmagens e fotografias registradas durante as apresentações também foi alvo de críticas (Moutinho, 2025), inclusive por parte da atriz Myra Ruiz, uma das protagonistas do musical (Monteiro, 2025).

A resposta inicial dos porta-vozes do espetáculo foi salientar que os casos compartilhados representavam episódios isolados, registrados apenas na primeira sessão. Depoimentos de espectadores, no entanto, relataram recorrência nos incômodos provocados pelos gritos, aplausos e cantorias de uma parcela do público (Dauer, 2025). A reverberação online sobre o assunto levou a produção a compartilhar um pronunciamento oficial, informando que um aviso sonoro passaria a ser emitido antes das apresentações para solicitar silêncio durante os números musicais e lembrar a proibição de gravações e fotografias (Moutinho, 2025).

Na internet, diferentes pontos de vista e argumentos a respeito do tema foram compartilhados. Uma das críticas mais recorrentes foi de que esses comportamentos, considerados incompatíveis com o ambiente do teatro (mesmo o musical), são oriundos do universo dos shows de música, e que a fluidez entre as fronteiras dos dois formatos seria a causa do desrespeito por parte do público. O influenciador Felipe Neto foi uma das principais vozes a reverberar a mensagem “MUSICAL NÃO É SHOW!!!” em uma

publicação em seu perfil na rede social X (Neto, 2025). O principal portal nacional de fãs da obra, Wicked Brasil, também se posicionou sobre o tema, afirmando: “TEATRO MUSICAL NÃO É SHOW. Quem canta é só quem está no palco. Respeite os artistas e o público: assista em silêncio” (Ribeiro, 2025). Comparações com shows de “divas pop” foram citadas em diversas respostas às postagens dos dois perfis, assim como por espectadores entrevistados pelo portal de notícias G1 após o início da polêmica (Dauer, 2025).

Sendo o teatro musical muitas vezes um formato que dialoga tanto com a tradição dramaturgica quanto com a indústria da música pop — especialmente em casos como “Wicked”, que conquistam públicos amplos e diversos —, é compreensível que essa duplicidade se manifeste também nas formas de fruição adotadas pela plateia e na maneira como cada espectador responde à performance dos artistas com sua própria performance de gosto — noção popularizada por Antoine Hennion e sintetizada por Simone Pereira de Sá como “a forma como expressamos nosso amor pelos objetos sócio-culturais” (2016, p. 55).

Diante desse cenário, um aspecto a ser considerado diz respeito especificamente à relação que o público estabelece não apenas com a obra, mas também com os artistas. Simon Frith (1996) argumenta que, enquanto a performance do concerto clássico direciona a atenção do espectador para a obra, a performance pop evidencia a relação entre artista e obra, a forma como as nuances da música são interpretadas e representadas pelos cantores. Dessa forma, a individualidade de quem desempenha a performance torna-se um diferencial importante para o público, o que corresponde também a um importante fator por trás da construção da imagem das divas (Lister, 2020). No caso de “Wicked”, essa lógica se manifesta em diferentes instâncias, como na notoriedade conquistada pelas artistas que interpretaram as protagonistas Elphaba e Glinda — respectivamente, Idina Menzel e Kristin Chenoweth — na versão original da Broadway e na aclamação das intérpretes das personagens no cinema, Cynthia Erivo e Ariana Grande, sendo a primeira já consagrada com indicações e prêmios importantes do teatro e do cinema e a segunda um dos principais nomes da música pop da última década (Swain, 2025).

No Brasil, as artistas responsáveis por interpretar as protagonistas nos palcos, Fabi Bang e Myra Ruiz, também são antigas conhecidas dos fãs da obra, tendo

representado os papéis nas montagens de 2016 e 2023 e dublado as personagens na adaptação cinematográfica (Dias, 2024). Por isso, cultivaram ao longo dos anos uma relação de afeto e admiração com o *fandom* de “Wicked” que dialoga com o imaginário das divas pop, o que impactou também o vínculo dos espectadores com o espetáculo. Segundo Fabi Bang, “se hoje em dia o público brasileiro conhece essas personagens, tem carinho, tem paixão, tem devoção por esse espetáculo, por esse título, que é tão impactante no mundo, eu acho que eu tenho a minha contribuição nessa história” (Dias, 2024).

Como apontado por Philip Auslander (2023), a presença em determinadas apresentações ao vivo pode representar um importante capital simbólico que vai além do valor da performance em si em certos contextos. Diante disso, torna-se possível a leitura de que a presença na plateia da adaptação brasileira de “Wicked” tem grande valor não apenas devido à obra, mas também — pelo menos para uma parte do público — pelo vínculo estabelecido com suas protagonistas. Sob essa perspectiva, a relação entre atrizes e plateia parece se distanciar do relativo afastamento que é mais costumeiro no teatro e se aproximar do que pode ser observado entre fãs e artistas na música pop. Entretanto, o entrelaçamento dos dois universos evidencia também uma importante faceta do contraste entre eles: as dinâmicas sociais que se dão nesses ecossistemas.

Desrespeito ou entusiasmo: a performance de gosto no teatro

Ainda que questionamentos e disputas a respeito da etiqueta no teatro não sejam novidade (Heim, 2016; Sedgman, 2018), a comparação com os shows — e, especialmente, o esforço de diferenciação entre os dois formatos pelos críticos do comportamento do público — salienta algumas particularidades do caso “Wicked”. É importante considerarmos que o lançamento recente de uma adaptação cinematográfica contribuiu para conferir à trama um alcance maior e um status “pop” entre novos públicos, o que torna o espetáculo uma experiência ainda mais cobiçada — como é o caso de outros musicais transformados em filmes, como “Mamma Mia” (Ganz, 2024). Nesse cenário, mais do que uma obra de sucesso, o espetáculo representa também um importante ícone do momento atual da cultura pop, o que pode inspirar desejos de pertencimento, reações mais exacerbadas de parte da plateia e a vontade de gravar e registrar os melhores momentos da apresentação. No entanto, uma problemática que

emerge das peças que se tornam tão cobiçadas quanto shows diz respeito aos parâmetros que definem o comportamento adequado em cada ocasião.

Autores como Simon Frith (1996) e Antoine Hennion (2001) argumentam há décadas contra a ideia da escuta como uma atividade exercida apenas passivamente, seja em apresentações ao vivo ou no consumo de gravações (como no rádio, nos discos e na internet). Para Frith, toda performance é uma forma de comunicação, tendo sua qualidade definida justamente pelas respostas do público. A escuta seria, portanto, também uma performance desempenhada pelo ouvinte. Já Hennion destaca a natureza paradoxal da escuta como simultaneamente ativa, envolvendo atitudes e decisões por parte do ouvinte, e passiva, uma vez que também requer alcançar “um estado em que podemos ser carregados, ser levados por algo” (Hennion, 2001, p. 13, tradução nossa).

Apesar de a participação do público por meio do canto e da dança fazer parte de um repertório de práticas que ajudam a determinar a qualidade de uma experiência musical no contexto da música popular (Trotta, 2011; Heim, 2016), em espaços mais conservadores, como salas de concerto de música erudita, prevalece a valoração de uma “escuta musical silenciosa, atenta e descorporificada” (Trotta, 2011, p. 119). Tais normas de etiqueta, atreladas sobretudo a uma visão civilizatória que se opõe à “selvageria” e ao “descontrole” de outros contextos culturais, também tendem a ser esperadas por muitos em apresentações de teatro, nas quais o silêncio e a atenção da plateia costumam ser lidos como sinais de respeito e apreciação pelo trabalho dos atores (Heim, 2016; Sedgman, 2018).

A respeito do comportamento do público brasileiro de “Wicked”, alguns dos comentários com teor crítico que foram compartilhados na internet salientaram as atitudes indesejadas como sinais de falta de familiaridade com as normas de etiqueta do universo do teatro, que se distingue das que são observadas nos demais tipos de shows ao vivo (Dauer, 2025; Ribeiro, 2025). Espectadores entrevistados pelo G1 citaram dificuldade de escutar a voz dos artistas em determinadas cenas (Dauer, 2025), uma percepção reiterada por Myra Ruiz em uma transmissão ao vivo nas redes sociais (Monteiro, 2025). O grande número de celulares filmando trechos do espetáculo também foi alvo de críticas, inclusive da atriz, por prejudicar a concentração do restante da plateia e do próprio elenco (Monteiro, 2025).

Como pontuado por Auslander (2023), a preocupação com a preservação da atenção é tradicional nas experiências musicais ao vivo. Para muitos, o cenário se tornou mais pungente após o início da pandemia de Covid-19, em 2020, por ter sido um período em que muitas pessoas perderam o hábito de conviver socialmente em grandes grupos — o que supostamente provocaria um certo “atrofiamento” das normas de etiqueta (Ambrose, 2023). Sedgman destaca também um cuidado com o trabalho que é desempenhado em tempo real por quem está no palco, assim como pelos demais espectadores: “grande parte da preocupação com o desrespeito é dirigida ao ‘artista’ [...], cujas energias estão sendo subvalorizadas por espectadores descuidados. A ênfase aqui tende a ser na humanidade dos atores (bem como do restante do público)” (2018, p. 77, tradução nossa).

Na plataforma X, a comunidade de fãs Wicked Brasil chegou a compartilhar um “Manual de Boas Práticas no Teatro” listando comportamentos esperados do público, como preservar o silêncio e evitar o uso de celular (Monteiro, 2025). Os pronunciamentos do perfil, no entanto, receberam reações divergentes. Enquanto algumas respostas compactuaram com as reclamações e defenderam uma postura mais contida durante as apresentações, outras demonstraram incômodo com a mensagem, sobretudo por entenderem como elitistas os comentários que não consideram a baixa acessibilidade do teatro para pessoas de diferentes origens e condições financeiras³. Outro ponto levantado por algumas respostas foi que os comportamentos “inadequados” na verdade contribuem para a construção de um teatro “vivo”, acolhedor e no qual a resposta entusiasmada do público simboliza o reconhecimento da performance dos artistas, e não um desrespeito⁴.

Sedgman (2018) argumenta que essa pluralidade de leituras sobre o comportamento do espectador reflete a diversidade de interpretações a respeito do papel que o público cumpre no espetáculo — assim como do valor que o espetáculo representa para o público. A autora aponta também que, por mais tradicionais que algumas normas sejam em espaços culturais como teatros e casas de shows, elas não se dão de maneira natural e instintiva; na verdade, tratam-se de lógicas construídas ao

³ Exemplos disponíveis em https://x.com/rick_zonta/status/1904365907012423794 e <https://x.com/lxlauro/status/1904266373444108507>

⁴ Exemplos disponíveis em <https://x.com/rafaelcalu/status/1904329775629345122> e https://x.com/rick_zonta/status/1904366080149061836

longo dos séculos de maneira deliberada, podendo, portanto, ser objeto de novos acordos conforme os tempos — assim como os públicos e as obras — atravessam transformações.

Auslander pontua outro aspecto importante da relação entre a plateia e o palco: “o poder do ao vivo não reside no seu potencial percebido para criar comunidade, mas na tensão entre a nossa sensação de estarmos conectados experiencialmente a algo enquanto está acontecendo, ao mesmo tempo que permanecemos distantes dele” (2023, p. 25-26, tradução nossa). Dessa forma, compreende-se a persistência de um desejo de conexão que não é saciado pela escuta percebida como “passiva”, mas por uma agência que, para algumas pessoas, se concretiza por meio do canto, do aplauso e de outras formas de interação corporal com a obra. Sobre o processo de apropriação da música pelo ouvinte, Frith nos lembra que:

A voz como expressão direta do corpo, ou seja, é tão importante para a maneira como ouvimos quanto para a maneira como interpretamos o que ouvimos: podemos cantar junto, reconstruir em fantasia nossas próprias versões cantadas de músicas, de maneiras que não podemos nem fantasiar a técnica instrumental - por mais que tentemos com nossas *air guitars* - porque, ao cantar, sentimos que sabemos o que fazer (Frith, 1996, p. 192, tradução nossa).

Diante desse cenário, em vez de uma resposta para “como o público deve se comportar no teatro musical?”, somos convidados a reformular a pergunta: que tipos de experiências no teatro musical o público deseja ter? Respeitar a pluralidade de possíveis demandas pode incluir a flexibilização de formatos e normas, mas não anula a necessidade de limites. Algumas medidas já adotadas em determinados teatros são emitir avisos sonoros antes das apresentações para comunicar as normas que devem ser de conhecimento de todos, realizar sessões especiais “*sing along*”, voltadas exclusivamente para quem deseja cantar junto com os artistas, e determinar trechos, como a última canção, que possam ser filmados e fotografados pelos espectadores que desejarem guardar registros do espetáculo (Thomas, 2022).

A aplicação da noção de performance de gosto ao universo do teatro musical possibilita a compreensão dos comportamentos “desviantes” da norma não como sinais de desrespeito pela tradição, mas como formas distintas de fruição atreladas a sensibilidades e demandas próprias de novos tempos e públicos. Ainda assim, o

estabelecimento de acordos que considerem tanto as convenções quanto as flexibilizações colaboram para a realização de experiências que honrem os esforços de elencos, equipes e plateias na construção da performance musical como ativa, colaborativa e receptiva para todos os tipos de fãs.

Considerações finais

Dos espectadores mais contidos aos mais entusiasmados, dos novos admiradores aos fãs antigos, todos os que compõem a plateia de um espetáculo musical de qualquer natureza — em teatros, casas de shows, arenas e demais espaços — constroem relações únicas com as obras, os artistas e as performances que consomem. Compreender a performance de gosto do público como uma arena de negociações em constante construção ajuda a contextualizar a diversidade de reações que as apresentações podem receber, assim como os debates que são estabelecidos a partir do conflito entre preferências distintas.

O teatro musical, por sua relação com a tradição da dramaturgia, das óperas e dos concertos clássicos, é frequentemente atravessado por uma narrativa que associa seu público a posturas, valores e práticas vinculadas à elite, à escuta silenciosa, à pouca participação corporal e a ideias de controle e “civildade”. No entanto, a popularização dos espetáculos — e especialmente de obras como “Wicked”, que atravessam formatos e fronteiras - nos convida a repensar as convenções e os automatismos na hora de debater noções de “certo” e “errado”, visando não uma imposição, mas a construção de novas possibilidades desvinculadas de estereótipos e julgamentos. Conforme aponta Sedgman, “há indivíduos de todas as origens que preferem o silêncio reverente, e aqueles que preferem formas de resposta mais exuberantes, e [...], além disso, essas expectativas e preferências provavelmente mudarão em diferentes contextos de performance” (2018, p. 125, tradução nossa).

Conforme discutido ao longo do texto, a compreensão da escuta como uma performance e da performance como uma comunicação permite diferentes leituras a respeito de manifestações de valor, gosto, respeito, atenção e reconhecimento. Acima de tudo, esses tensionamentos evidenciam a necessidade de diálogos e limites que caminhem em direção à expansão, e não à restrição, do acesso ao teatro, à música e às experiências culturais ao vivo.

Referências

- AMBROSE, T. 'They don't know the rules': actors hit back at theatregoers phoning, drinking and fighting. **The Guardian**, Londres, 29 maio 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2023/may/29/they-dont-know-the-rules-actors-hit-back-at-theatregoers-phoning-drinking-and-fighting>. Acesso em: 11 jun. 2025.
- AUSLANDER, P. **Liveness: Performance in a Mediatized Culture**. 3. ed. Nova York: Routledge, 2023.
- DAUER, L. Fãs de Wicked são criticados por gritos e cantoria excessiva durante sessões em SP: 'parecia show de diva pop'. **G1**, São Paulo, 26 mar. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2025/03/26/fas-de-wicked-reclamam-de-gritos-e-cantoria-excessiva-durante-sessoes-em-sp-parecia-show-de-diva-pop.ghtml>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- DIAS, A. "Wicked": Fabi Bang fala à CNN sobre desafio de dublar Ariana Grande. **CNN**, São Paulo, 21 nov. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/wicked-fabi-bang-fala-a-cnn-sobre-desafio-de-dublar-ariana-grande/>. Acesso em: 11 jun. 2025.
- GANZ, A. Wicked Film Surpasses Mamma Mia! as Highest-Grossing Stage Musical Adaptation. [S.l.]: **Playbill**, Nova York, 30 dez. 2024. Disponível em: <https://playbill.com/article/wicked-surpasses-mamma-mia-as-highest-grossing-stage-musical-adaptation>. Acesso em: 11 jun/ 2025.
- GELLI, T. Depois de filme, 'Wicked' voltará ao palco em São Paulo pela terceira vez. **Veja**, São Paulo, 13 nov. 2024. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/columa/em-cartaz/depois-de-filme-wicked-voltara-ao-palco-em-sao-paulo-pela-terceira-vez/>. Acesso em: 2 jun. 2025.
- HENNION, A. Music lovers: Taste as performance. **Theory, culture & society**, Londres, v. 18, n. 5, p. 1-22, 2001.
- HEIM, C. **Audience as performer: The changing role of theatre audiences in the twenty-first century**. Nova York: Routledge, 2016.
- LISTER, L. Divatização: A deificação das mulheres popstars modernas. In: SOARES, Thiago; LINS, Mariana; MANGABEIRA, Alan. **Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.
- LYNCH, J. Ariana Grande Is a Revelation In 'Wicked'. **Billboard**, Nova York, 22 nov. 2024. Disponível em: <https://www.billboard.com/culture/tv-film/ariana-grande-glinda-wicked-acting-1235837128/>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- MONTEIRO, P. Gritos, cantoria e gravações do musical 'Wicked' causam revolta; 'Me incomoda muito', diz Myra Ruiz. **Revista Quem**, São Paulo, 27 mar. 2025. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/entretenimento/teatro/noticia/2025/03/novos-fas-de-wicked-causam-revolta-em-sessoes-do-musical-por-gritos-e-cantoria-excessiva.ghtml>. Acesso em: 3 jun. 2025.
- MOUTINHO, M. E. Após polêmicas, produção de 'Wicked' emite comunicado sobre barulho excessivo durante a apresentação do musical. **Terra**, São Paulo, 27 mar. 2025. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/apos-polemicas-producao-de-wicked-emite-comunicado-sobre-barulho-excessivo-durante-a-apresentacao-do-musical>

e-barulho-excessivo-durante-a-apresentacao-do-musical.9c1e9073925a6544c454a90a984dc63290m3nw1s.html?utm_source=clipboard. Acesso em: 3 jun. 2025.

NETO, F. MUSICAL NÃO É SHOW!!! Isso é DESRESPEITO com o artista [...]. [S.l.], 25 mar. 2025. X: @FelipeNeto. Disponível em: <https://x.com/felipeneto/status/1904513066168877127>. Acesso em: 10 jun. 2025.

PEREIRA DE SÁ, S. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, afetos e performance de gosto nos sites de redes sociais. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 50-67, 2016.

RIBEIRO, M. 'Teatro musical não é show'; fãs de Wicked pedem respeito após sessões com cantorias e gritos. **Gazeta de São Paulo**, São Paulo, 25 mar. 2025. Disponível em: <https://www.gazetasp.com.br/entretenimento/teatro-musical-nao-show-fas-wicked-pedem-respeito-apos-sessoes-gritos/1153341/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

SEDGMAN, K. **On the Reasonable Audience**. Cham (Suíça): Palgrave Pivot, 2018.

SOARES, T. Percursos Para Estudos de Música Pop. In: CARREIRO, R.; FERRARAZ, R.; PEREIRA DE SÁ, S. **Cultura Pop**. Salvador: Edufba, 2015.

SWAIN, M. A timeline of 'Wicked' in the West End and beyond. **London Theatre**, Londres, 30 maio 2025. Disponível em: <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/news/a-timeline-of-wicked-in-the-west-end-and-beyond>. Acesso em: 2 jun. 2025.

THOMAS, S. Theatre etiquette guide: How to behave at the theatre when seeing a show. **London Theatre**, Londres, 24 fev. 2022. Disponível em: <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/news/theatre-etiquette-guide>. Acesso em: 12 jun. 2025.

TROTTA, F. Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro. In: JANOTTI JUNIOR, J. S.; LIMA, T. R.; PIRES, V. A. N. **Dez Anos a Mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.