Capturar e Resistir. Tecnologias Sonoras de Subjetivação no Judaísmo Contemporâneo

From Capture to Resistance: Sonic Technologies of Subjectivation in Contemporary Judaism

Pablo Gabriel Schejtman

União Israelita Porto-Alegrense (UIPA), Porto Alegre, RS, Brasil

ORCID: https://orcid.org/0009-0003-6935-5002 · pschejtman@gmail.com

Resumo:

O artigo analisa o som como dispositivo foucaultiano de subjetivação no judaísmo contemporâneo. Partindo do imperativo *Shemá* como programa epistemológico, percorre quatro arenas: a gênese sonora da coletividade bíblica; as paisagens sonoras generificadas, do pandeiro de Miriam à interdição do *kol ishá*; as fronteiras acústicas entre sagrado e secular; e a compressão digital do sagrado. O argumento central é que o som judaico produz sujeitos, governa corpos e inventa coletividades — e que cada captura gera sua resistência, do *nigun* ao *shofar* no protesto. Propõe-se a distinção entre *kevá* litúrgico — atravessado pelo *hōs mḗ* agambeniano — e *kevá* algorítmico — repetição sem revogação — como contribuição ao debate sobre religião e digitalização. O corpo emerge como limite irredutível que nenhuma mediação digital suprime.

Palavras-chave: som; judaísmo; dispositivo; subjetivação; paisagem sonora

Abstract:

This article analyzes sound as a Foucauldian dispositif of subjectivation in contemporary Judaism. Grounded in an auditory epistemology rooted in the Shema imperative, it traverses four arenas: the sonic genesis of biblical collectivity; gendered soundscapes, from Miriam's timbrel to the kol isha prohibition; sonic boundaries between sacred and secular; and the digital compression of the sacred. The central argument is that Jewish sound produces subjects, governs bodies, and invents collectivities — and that each capture generates resistance, from the nigun to the shofar in protest. The article proposes the distinction between liturgical keva — traversed by the Agambenian hōs mē — and algorithmic keva — repetition without revocation — as a contribution to the debate on religion and digitalization. The body emerges as the irreducible limit that no digital mediation suppresses.

Keywords: sound; Judaism; dispositif; subjectivation; soundscape

Introdução: Shemá como programa epistemológico

Um motorista de táxi no Cairo liga o rádio. Não é música. É um sermão gravado em cassete, a voz do pregador, que competia com buzinas,, escapamentos e fragmentos de Michael Jackson que entram pela janela. O motorista escuta — não passivamente, mas com o corpo inclinado para frente, os lábios que acompanhavam silenciosamente os versículos corânicos. Hirschkind (2006) documenta esta cena para revelar que a

escuta não transmite mensagens: forma um sujeito piedoso. A cena é islâmica; a estrutura é universal.

Cruze o Mediterrâneo. Uma sinagoga em Jerusalém. O *chazan* entoa o *Shemá Yisrael* — 201cOuve, Israel201d (Dt 6:4). A congregação fecha os olhos com a mão. Não é gesto de visão. É gesto de escuta. O judaísmo começa por um ouvido — e esse começo não é metáfora. É programa.

A tese deste artigo é que o som judaico opera como dispositivo que simultaneamente produz sujeitos, governa corpos e inventa coletividades. Não como expressão de uma subjetividade prévia — é tecnologia que a constitui. E que cada operação constitutiva gera, na mesma fricção, suas formas de resistência: a liturgia captura o cântico espontâneo, mas o *nigun* recusa ser capturado; a *mechitzá* acústica silencia a voz feminina, mas as *Women of the Wall* reivindicam o direito de soar; o algoritmo substitui o *gabai*, mas o corpo permanece irredutível. O dispositivo opera — e encontra seus limites — no mesmo gesto.

O imperativo *Shemá* não é meramente devocional: é epistemológico. Funda uma relação com a verdade mediada pela escuta, não pela visão. Diferentemente das tradições gregas, para as quais *theoría* designa contemplação visual, o judaísmo pressupõe que a revelação é fundamentalmente acústica: Deus fala, o povo ouve. Como observa Handelman (1982), há uma primazia do auditivo no pensamento rabínico que contrasta com a primazia do visual na tradição helenística. "Se ouvirdes a minha voz" (Êx 19:5); "tudo que o Senhor falou faremos e ouviremos" (Êx 24:7) — a prioridade do ouvir sobre o fazer. A visão pode ser recusada; a escuta não pode. O som é irrefreável — e o judaísmo transforma essa irrefreabilidade em mandamento.

O artigo inscreve-se no *sonic turn* dos estudos de religião — campo cuja maturidade é atestada pela coletânea *Religious Sounds Beyond the Global North* (Lorea e Hackett 2024), pela proposta de Tamimi Arab (2023) do som religioso como "meia-coisa atmosférica" irredutível à lógica de objetos, e pela demonstração de Eisenlohr (2024) de que o sônico é "central para a religião como medium entre humanos e o divino não-humano, como disciplina corporificada." O quadro teórico que orienta a análise articula quatro vertentes: (a) a noção foucaultiana de dispositivo, ampliada por Agamben (2005; 2014; 2023); (b) as "formações estéticas" de Birgit Meyer (2009) — configurações sensórias que constituem o religioso, não apenas o representam; (c) a "paisagem sonora ética" de Hirschkind (2006), em que a escuta forma sujeitos piedosos; (d) os "territórios acústicos" de LaBelle (2019), que permite analisar como o som produz territórios e mobiliza conflitos.

O dispositivo, na formulação de Agamben (2014), é "qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar gestos, comportamentos, opiniões ou discursos de seres vivos." Todo dispositivo "deve implicar um processo de subjetivação, deve produzir seu sujeito." Por que "dispositivo" e não simplesmente "ritual"? Porque o conceito permite articular, num mesmo quadro, práticas tão heterogêneas quanto a cantilação bíblica e a *playlist* de Shabat no Spotify, a *mechitzá* sinagogal e o botão de mute no Zoom — todas elas operações de poder que antecedem e determinam a "experiência" religiosa. O conceito de dispositivo oferece, frente a alternativas como o campo e o *habitus* bourdieusianos ou a noção de ritual de Bell, um ganho específico: articula a heterogeneidade de práticas e a relacionalidade de poder entre elas num mesmo quadro, sem pressupor um campo social delimitado nem reduzir a análise ao corpo individual.

A articulação entre Hirschkind e Agamben permite precisar o ponto. A "paisagem sonora ética" não é apenas espaço de circulação de sons piedosos — é operação permanente sobre a *phoné* do sujeito religioso. Agamben (2023) demonstra que a voz humana é constituída pela exclusão-inclusão da "voz nua" (*phonè haplòs*) no discurso significante — operação "histórica e permanentemente em curso, objeto de uma decisão em última análise política." O *Shemá* opera na interseção: é simultaneamente imperativo de escuta ética (Hirschkind) e operação de articulação *phoné/lógos* (Agamben). Quando a tradição rabínica distingue entre ouvir passivamente e ouvir com intenção (*kavvaná*), codifica a mesma distinção que Hirschkind identifica no Cairo entre *yasma'* (ouvir sem intenção) e *yunsit* (inclinar o ouvido com propósito). E a aporia que Hirschkind identifica na escuta mediada — a mediação constitui comunidade ou apenas sua promessa? — é a aporia que o Zoom *minyan* reabre.

Para demonstrar a tese, o artigo percorre quatro arenas sonoras em expansão progressiva: o som funda o coletivo (seção 1); governa os corpos dentro dele (seção 2); transborda para o espaço público (seção 3); é comprimido pela mediação digital — até encontrar o limite irredutível do corpo (seção 4). O texto sustenta-se na tradição bíblica hebraica e na literatura rabínica clássica, articuladas com a produção recente dos *sound studies* e da etnomusicologia das religiões (Kligman 2009; Summit 2016; Seroussi 2009). Não se trata de etnografia de campo — o texto desenvolve análise teórico-crítica com exemplos empíricos ilustrativos.

1. O som que funda: da Shirat HaIam ao nigun

1.1 O cântico do mar como evento fundador

Imagine a cena. Uma multidão acaba de cruzar o mar. Atrás, o exército afogado. À frente, o deserto. Não há constituição, não há lei, não há sequer um nome coletivo. E então, diz o texto, "cantou Moisés e os filhos de Israel" (*az yashir Moshé ubnei Yisrael*, Êx 15:1). A tradição rabínica sabe que algo extraordinário aconteceu nesse momento — e pergunta: como um povo recém-libertado, sem ensaio, canta a mesma letra com a mesma melodia ao mesmo tempo?

O Talmud (Sotah 30b) oferece não uma, mas quatro respostas — cada uma uma eclesiologia sonora distinta. R. Akiva: Moisés recitava cada frase e o povo repetia apenas o refrão — "como um adulto que recita o *Hallel* pela congregação." R. Eliezer b. R. Yosei HaGelili: Moisés recitava cada palavra e o povo repetia literalmente — "como um menor que recita o *Hallel*." R. Nechemya: Moisés abria a primeira frase e o povo prosseguia junto — "como um cantor que inicia o *Shemá* na sinagoga." R. Yosei HaGelili radicaliza: até lactentes e fetos cantaram ao ver a *Shechiná* — modelo carismático por inspiração direta.

Propõe-se aqui uma tipologia derivada de LaBelle (2019): se territorialidade acústica é "processo e conflito sobre espaço," cada modelo de Sotah 30b constitui tipo distinto desse processo. O de R. Akiva produz território acústico centrípeto — o líder no centro, o povo ao redor. O de R. Eliezer, território espelhado — a voz do líder duplicada pelo coletivo. O de R. Nechemya, território horizontal — iniciação hierárquica, execução igualitária. O de R. Yosei HaGelili, território total — nenhum corpo fora do espaço sonoro, nem o que ainda não nasceu. A passagem do Mar Vermelho é, simultaneamente, travessia geográfica e fundação de território acústico. A

tipologia de LaBelle não estava disponível aos tanaítas — e os modelos de Sotah 30b são propostas pedagógicas sobre como recitar o *Hallel*, não teorias de produção de espaço. A leitura aqui proposta é deliberadamente anacrônica: o que cada modelo implica em termos de distribuição de agência sonora é uma forma de organização territorial que a categoria de LaBelle ilumina retroativamente. O anacronismo é método, não descuido — e o que revela é a diversidade eclesiológica que a passagem talmúdica carrega sem nomear.

O argumento central: a *Shirat HaIam* não é expressão de uma coletividade prévia: é o evento sonoro que a constitui. Antes do cântico, há uma multidão; depois, há um povo. O som precede a lei como tecnologia de formação comunitária. Pesquisas em psicologia evolutiva confirmam o mecanismo: Shilton, Passmore e Savage (2023), ao analisar 5.776 gravações de 1.024 sociedades, demonstram que o canto em grupo é globalmente dominante e que suas formas mais comuns — *call-and-response* antifonal (31%) e uníssono (21%) — correspondem notavelmente aos modelos talmúdicos. Bortolini et al. (2025), com 771 participantes brasileiros, demonstram que a percepção de canto sincrônico aumenta significativamente a atribuição de formidabilidade ao grupo: o canto em uníssono não só constitui o coletivo — como também o torna perceptivelmente formidável. A *identity fusion* não é produzida pelo canto, mas é o substrato afetivo que a sincronia ativa. Savage et al. (2024), em estudo *cross-cultural* com pesquisadores de 55 línguas, demonstram que canto e fala são acusticamente distintos transculturalmente — canções são mais lentas e mais agudas que a fala, e carregam informação extra-semântica impossível de preservar na paráfrase.

A forma estética do cântico preserva, portanto, verdade que a prosa destruiria. Edwards (2023) argumenta que a Bíblia "tende para a poesia" porque "a poesia é a fala mais apropriada à estranheza daquilo que manifesta." Êxodo 15:2 — "Minha força e meu cântico é Yah" — não é enunciado sobre Deus — é Deus como força e cântico simultaneamente. Se o louvor é modo de acesso ao real, como propõe Watkin (2022), a análise das práticas sonoras não é "história da música religiosa," mas investigação de como se produz verdade através do som. Voegelin (2024) propõe o conceito de *knowing-through-the-audible*: saber com e através do som. Lorea (2022) demonstra que em tradições bengalis "canções são conhecimento" (*gāne jñān*) — o canto como modo corporificado de *scholarship* indígena. A tradução da *Shirat HaIam* em prosa não é operação neutra: é perda epistêmica.

Esta irrupção, todavia, é imediatamente capturada. O cântico espontâneo é codificado como liturgia fixa (*Pesukei deZimrá*, recitação diária): o *performativum fidei* — compromisso espontâneo — é domesticado em *performativum sacramenti* — procedimento ritualizado (Sjöblom 2025). A tensão entre *kavvaná* (intenção espontânea) e *kevá* (forma fixa) que estrutura toda a liturgia rabínica é a versão doutrinária dessa dialética. Leone (2025) generaliza: rituais são "fórmulas cujo propósito oximorônico é significar o retorno da significação à sua origem imperturbável" — toda liturgia tenta reproduzir irrupção irreproduzível. A dinâmica encontra paralelo na pastoral cristã primitiva identificada por Foucault: da *exomologesis* — penitência pública, coletiva, irreproduzível — à *exagoresis* — autoexame ascético contínuo (Raffnsøe 2018). Os mesmos versos gritados na margem do mar são agora sussurrados na prece matutina. O dispositivo não apenas captura: inverte a inspeção, de coletiva e centrífuga a individual e centrípeta.

O som que funda, portanto, já carrega em si a estrutura que o governa: a irrupção constitutiva e a operação que a domestica são faces da mesma moeda. A *Shirat HaIam* produz o povo pelo som — e a instituição litúrgica captura esse som para reproduzir, sem jamais igualar, o evento que o fundou.

1.2 O nigun como tecnologia de interrupção mística

O *nigun* hassídico — melodia sem texto — é o som que recusa significar. R. Nachman de Breslov (*Likutei Moharan* I:64) chama a melodia de "cálamo da alma"; R. Schneur Zalman de Liady a descreve como "pena da alma" que escreve o que as palavras não alcançam. Feldman (2023) documenta como o *nigun* funciona simultaneamente como veículo identitário e prática mística — entre esses usos, o *tikkun* musical em que o *tzaddik* recebe a melodia de "fonte celestial" para "purificar a alma caída." Seroussi (2009) documenta a "centralidade de melodias vocais sem palavras" como "veículo principal para a articulação da experiência mística."

Analisado como dispositivo, o *nigun* interrompe a governança textual-rabínica. Quando o rabino para de falar e a comunidade começa a cantar, ocorre transferência de agência: do mediador textual para o coletivo sonoro. Agamben (2023) demonstra que a voz humana é constituída pela exclusão-inclusão da "voz nua" (*phonè haplòs*) no discurso significante — a passagem de *phoné* a *logos*. A voz é "inclusivamente excluída" para que a fala significante emerja. O *nigun* é a recusa dessa passagem: permanece no domínio da *phoné* e resiste à captura pelo *logos*. É contra-dispositivo — a primeira instância, no percurso deste artigo, de resistência produzida pelo próprio dispositivo que a precede.

A operação pode ser pensada como vocativo puro. Agamben (2023) distingue significar (atribuir predicados) de chamar (apostrofar pela voz): o vocativo "não é um signo — antes, chama," e o que o chamado percebe "não é conteúdo semântico, mas o simples fato de que ali e naquele momento há uma voz." Quando o *hassid* entoa *ya-ba-bam*, não significa — chama. Se a poesia é "discurso em que todos os termos estão no vocativo," o *nigun* é liturgia em que todos os termos estão no vocativo: forma de culto que não diz, mas chama. Tamimi Arab (2023) oferece o complemento: o *nigun* é "meia-coisa atmosférica" que escapa à governança textual porque não pode ser citado, glosado, comentado — só cantado. Perry, Polito e Thompson (2024) demonstram que 12 minutos de vocalização sem conteúdo proposicional reduzem significativamente cortisol e ansiedade. O *nigun* "funciona" — não como metáfora, e sim como tecnologia com efeitos mensuráveis.

O *nigun*, entretanto, é apanhado pela mesma dinâmica que procurou escapar. O renascimento neo-hassídico — de Shlomo Carlebach a Joey Weisenberg — transforma a irrupção do *rebbe* em metodologia replicável. Se Purser (2019) fala de "McMindfulness," pode-se falar, com precisão análoga, de "McNigun" — captura por *metodologização*: a irrupção do *rebbe* transformada em pedagogia replicável, o contra-dispositivo domesticado em método. A dinâmica é recursiva e escalonada: a liturgia capturou o cântico; o neo-hassidismo capturou o *nigun* pela metodologização; a indústria digital avança sobre o *nigun* neo-hassídico por um mecanismo distinto, que a seção 4 analisará como captura por *substituição*.

A pergunta teologicamente constitutiva que o encontro entre hassidismo e psicodelia (a organização Shefa, os "rabinos psicodélicos" do Jewish Renewal) suscita

é precisamente esta: a tradição hassídica afirma que o *nigun* "desce" (*yored*) — experiência como dom, não produto. A diferença entre *katabasis* (descida do divino ao humano) e *anabasis* (ascensão do humano ao divino) é a linha divisória entre o dispositivo hassídico e suas imitações. Aparicio-Terrés et al. (2025) confirmam que sons rítmicos repetitivos provocam *entrainment* neural e estados semelhantes ao transe — ainda quando a experiência é farmacologicamente induzida, o sujeito recorre ao vocabulário sonoro hassídico para enquadrá-la. O som permanece gramática da transcendência: o dispositivo persiste mesmo quando seu suporte institucional é contornado.

A seção 1 demonstrou a tese no plano originário: o som funda a coletividade pela sincronia vocal (*Shirat HaIam*) e, quando capturado pela instituição litúrgica, produz resistência na forma do *nigun* — que por sua vez é capturado, e resiste novamente. O dispositivo é constitutivo e recursivo. A pergunta que a seção 2 abre é: o mesmo som que funda o coletivo, como governa os corpos dentro dele?

2. O som que governa: paisagens sonoras generificadas

Se o som constitui coletividades, toda constituição implica diferenciação interna. O mesmo dispositivo que inventa o "nós" gera hierarquias de voz — e as hierarquias de voz são hierarquias de corpo. No texto bíblico, a diferenciação já opera na mesma cena fundadora: enquanto Moisés e os filhos de Israel cantam (Êx 15:1), Miriam e as mulheres cantam depois, em espaço separado (Êx 15:20–21). A mesma margem do mar que produz o povo pelo som já o segrega pela voz generificada.

2.1 Miriam e a profecia sonora feminina

Miriam toma o *tof* (pandeiro) e lidera as mulheres em cântico e dança. É identificada como *neviah* — profetisa — em contexto sonoro-performativo. Portier-Young (2024) demonstra que a designação constrói percussão, dança e canto como atos proféticos que "simultaneamente remodelam o papel profético como participativo, criativo e relacional." Ao utilizar o conceito de intra-ação de Karen Barad, Portier-Young demonstra que a performance de Miriam não é simplesmente expressiva, mas ontologicamente constitutiva: percussão, dança e canto são "intra-ação" entre som, corpo e coletividade que produz subjetividade no ato de performar.

Três elementos estruturam essa cena. Primeiro, Miriam lidera em domínio separado: há *mechitzá* sonora implícita no texto. O verbo *vataan* (v. 21), como demonstra Meyers (2020), pode derivar de *ǵny* ("cantar"), não de *ʿny* ("responder") — Miriam não responde, ela inicia. Meyers documenta que o *tof* é instrumento feminino na evidência arqueológica do Antigo Oriente Próximo: figurinas de terracota demonstram competência técnica e prática regular, e as danças femininas eram circulares, distintas das danças de salto associadas aos homens. Segundo, o instrumento é trazido do Egito, preparado antes da libertação. A *Mechilta de-Rabbi Ishmael* (Shirá, cap. 10) interpreta: "De onde tinham Israel pandeiros no deserto? É que os justos tinham confiança e prepararam instrumentos." O Talmud (Sotah 11b) especifica: "em mérito das mulheres justas (*nashim tzidkaniyot*) daquela geração, Israel foi redimido." A materialidade do instrumento é ato de fé antecipatória cuja agência feminina é talmudicamente explícita. Terceiro, a dança acompanha o cântico: a profecia feminina

de Miriam é somática-cinética, não apenas vocal — e o Talmud a eleva à condição de possibilidade da redenção, não de seu complemento.

O que a cena de Miriam inaugura é, portanto, duplo: uma forma de profecia que o texto bíblico reconhece como plena, e uma separação espacial que a tradição posterior formalizará como proibição. A agência sonora feminina é, desde o texto fundador, simultaneamente afirmada e delimitada. O dispositivo constitui — e, na mesma operação, restringe.

2.2 A voz feminina como fronteira: kol ishá e a mechitzá acústica

A interdição rabínica do *kol ishá* (TB Berachot 24a: "a voz da mulher é *ervah*") constitui a fronteira sonora mais contestada no judaísmo contemporâneo. A proibição não se refere a qualquer som feminino, mas especificamente ao canto — à voz feminina esteticamente intensificada. É *ervah* porque é eficaz, não porque é deficiente: o dispositivo proíbe precisamente o que reconhece como poderoso. A tradição que sustenta a interdição argumenta, em seus próprios termos, que o *kol ishá* protege a integridade da *kavvaná* do ouvinte durante a prece — não afirma a inferioridade da voz feminina, mas sua eficácia perturbadora num contexto de concentração devocional. Analisada como dispositivo, não obstante, a operação revela-se independente da intenção declarada: os efeitos que produz sobre a paisagem sonora, a distribuição do direito de soar e a constituição de sujeitos generificados são os documentados por Raskin (2023), Goldman Talkoff (2024) e Levin (2021) — e é sobre esses efeitos, não sobre as intenções dos codificadores, que a análise se debruça.

Analisada como dispositivo, a interdição opera como "tecnologia de gênero" (De Lauretis 1987): não proíbe meramente a voz, mas produz a "mulher judaica" como

sujeito potencialmente disruptivo. A genealogia histórica revela que esta produção é construída, não originária: o Rif (séc. XI) classifica a declaração de Shmuel como *agadah*; Rambam e o Tur-Shulchan Aruch codificam como proibição geral; a primeira interdição absoluta é do R. Moshe Sofer (m. 1839). O que se apresenta como dado originário é inovação do século XIX.

Nos termos de LaBelle (2019), o *kol ishá* regula "quem pode entrar e que tipos de comportamento são bem-vindos" no território acústico da sinagoga. A *sugya* de Berachot 24a é regulação territorial: a sequência — R. Yitzchak ("um palmo na mulher é *ervah*"), Rav Chisda ("a coxa"), Shmuel ("a voz"), Rav Sheshet ("o cabelo") — lista a voz cantada junto com palmo, coxa e cabelo como fronteiras do território da prece. A voz feminina é territorializada como exterior ao espaço sagrado. Esta operação é, nos termos de Foucault, divisória: não apenas separa o permitido do proibido, mas produz categorias de sujeitos — o que canta e o que escuta, o que governa o som e o que é governado por ele.

Os efeitos paisagísticos desta regulação são documentáveis. Raskin (2023), mulher hassídica Chabad que cresceu "imersa em paisagem sonora masculina," relata que os *nigunim* "vieram a exemplificar masculinidade, tradição, misticismo e êxtase" — a interdição não apenas silencia a paisagem sonora — recodifica-a inteiramente como masculina. Goldman Talkoff (2024) documenta como a proibição gera circuito artístico alternativo "para mulheres e meninas apenas": a interdição é produtiva no sentido foucaultiano — gera o que proíbe conter. Pinnolis (2024) documenta a genealogia completa: da *zogerin* (líder de prece feminina, séc. XII) às *chazntes*

(cantoras, sécs. XIX–XX) ao cantorato feminino contemporâneo — cada deslocamento redefine o que significa ser sujeito litúrgico.

A *mechitzá* física ultrapassa a função de mera barreira visual: é dispositivo acústico. A seção feminina "ouve" sem "participar" sonoramente — o som chega, a voz não retorna. Levin (2021) documenta que diferentes configurações arquitetônicas (anexo externo → galeria → cortina → abolição) produzem paisagens sonoras radicalmente diferentes: cada uma é dispositivo distinto que distribui diferentemente os papéis de emissor e receptor. Se Foucault teorizou o panóptico como vigilância pelo olhar, a sinagoga ortodoxa opera como panáural generificado: a mulher é disciplinada não por ser vista, mas por não ser ouvida. Wolosky (2009) lê a *mechitzá* como prática de divisão foucaultiana; Crofony (2024) identifica "heteronormatividade implícita" e possibilidades de "apropriação subversiva." A sinagoga Shira Hadasha em Jerusalém, fundada por Tova Hartman, ilustra o limite da reconfiguração: a *mechitzá* divide igualmente, mulheres leem da Torá — mas só lideram partes não designadas como "prece." A fronteira é recalibrada, não eliminada.

A abolição da *mechitzá* no judaísmo reformista não foi apenas decisão teológica: foi revolução acústica. Gargova (2025) investiga como "a arquitetura de sinagogas reformistas facilita a liturgia" com "requisitos acústicos que diferem dos de outros ritos." A transição dos anos 1960 — de órgão e coro para violão e canto congregacional — alterou radicalmente quem é sujeito do som. A performatividade de gênero (Butler 1990) opera com clareza: a voz que canta não expressa gênero pré-existente, mas constitui o gênero litúrgico. A trajetória — de Miriam a tocar o *tof* livremente à proibição de Chatam Sofer, da *zogerin* ao cantorato feminino — demonstra

que a fronteira de gênero no som é, ao longo de três milênios, simultaneamente constituída e contestada.

LaBelle (2021) nomeia "justiça acústica" as práticas que "reconfiguram a distribuição do audível, re-afinando a tonalidade de um lugar para apoiar outros corpos e vozes." As *Women of the Wall* são, neste sentido, agentes de justiça acústica: reivindicam o direito de soar num território que as classificou como *ervah*. A resistência não vem de fora do dispositivo — emerge de dentro, como efeito colateral inevitável de sua operação. O que o *kol ishá* proibiu, o cantorato feminino reclama; o que a *mechitzá* silenciou, as *Women of the Wall* tornam audível. A governança sonora produz seus próprios contestadores.

A seção 2 demonstrou a tese no plano do corpo generificado: o mesmo dispositivo que constitui a coletividade pelo som governa internamente os corpos que a compõem, e distribui desigualmente o direito de soar — ao gerar, nessa distribuição, as formas de resistência que a seção 3 encontrará no espaço público.

3. O som que transborda: fronteiras sonoras entre sagrado e secular

O som que governava corpos dentro da sinagoga não reconhece paredes. Quando transborda para o espaço público, as mesmas operações — constituição de coletividades, distribuição do direito de soar, captura e resistência — reaparecem em escala ampliada e com atores que a sinagoga não previa. O sagrado e o secular disputam o mesmo território acústico; a linha que os separava revela-se menos divisória do que permeável.

3.1 A cultura trance israelense e o Festival Nova

A cultura *trance* psicodélico israelense — nascida nos anos 1990, ligada à viagem pós-exército a Goa — constitui busca por transcendência em linguagem secular. St John (2023) conceitualiza o *psytrance* como "formações neotribais" que criam "espaços liminares de exílio extático." Hartogsohn e Zadoff (2023) documentam que os fundadores eram soldados recém-desmobilizados cuja viagem constituía rito de passagem. O *trance* opera como dispositivo sonoro que produz estados alterados sem vocabulário teológico explícito: a estrutura do êxtase é mística, o conteúdo é declaradamente imanente. É, nos termos da seção anterior, um *nigun* secularizado — vocalização sem texto, BPM constante no lugar da melodia hassídica, festival no lugar da *tish*.

O massacre do Festival Nova em 7 de outubro de 2023, durante *Simchat Torá* — a festa mais sonora do calendário judaico —, constitui ruptura sonora sem precedentes. Karp Barnir et al. (2025), em estudo com 343 sobreviventes, documentam que aproximadamente dois terços estavam sob influência de psicoativos — dado que confirma que o festival não era entretenimento, mas prática ritualizada de alteração de consciência. Simon et al. (2025) demonstram que os psicodélicos criaram "container epistêmico" que forneceu recursos cognitivos durante o trauma. A coincidência temporal tornou-se teologicamente significativa para os que sobreviveram e para as comunidades que processaram o luto através de quadros litúrgicos — e é enquanto produção de sentido pelos agentes históricos, não como dado inerente ao calendário, que a análise a toma: ambos os eventos celebram a dança como veículo do sagrado, a instituição com a Torá, o festival com o som eletrônico, e essa homologia foi

mobilizada ativamente no processo coletivo de luto. As gravações do ataque, compartilhadas milhões de vezes, constituem o que Pinchevski (2019) chama de "ferida transmitida" — trauma sonoro que afeta secundariamente quem o escuta, o que transforma o arquivo sonoro do massacre num dispositivo de constituição de comunidade pelo sofrimento partilhado.

Os *healing concerts* de 2024–2025, que reuniram dezenas de milhares de sobreviventes, performam com precisão a tese deste artigo: o som que constituiu a comunidade do festival deve ser o som que cura o luto. Memoriais incorporaram música *trance* como liturgia memorial, ao dissolver a fronteira entre som secular e sagrado. O slogan "we will dance again" fundiu-se com as *hakafot* de *Simchat Torá* — a dança secular e a dança sagrada a convergir numa nova liturgia do trauma. Pesquisas do Israel Democracy Institute e do Jewish People Policy Institute (2023–2024) documentaram aumento mensurável de práticas litúrgicas entre israelenses autodeclarados seculares nos meses subsequentes ao massacre — velas de Shabat, oração, canto de *Kaddish*. O fenômeno sugere que a interrupção violenta do som secular reativou o som sagrado como recurso de sentido: o dispositivo que o Estado e a instituição religiosa nunca conseguiram impor foi ativado pelo trauma sonoro. A captura não veio de cima — veio do próprio corpo que sobreviveu.

3.2 Marchas, shofar e a disputa pelo espaço sonoro público

Se o Festival Nova demonstrou a permeabilidade da fronteira sagrado/secular pelo lado do secular que se torna sagrado, os conflitos sonoros no espaço público israelense demonstram o movimento inverso: o sagrado que se arma como político. A

lógica é a mesma — o som como dispositivo de constituição de território — mas os agentes e os conflitos são explicitamente políticos.

A Marcha das Bandeiras anual de Jerusalém constitui som como afirmação de soberania territorial. Jovens sionistas-religiosos atravessam o Bairro Muçulmano com orquestras que tocavam canções hassídicas e cânticos nacionalistas. O som não acompanha a marcha — é a marcha: a ocupação acústica do espaço precede e determina a ocupação física. LaBelle (2021) nomeia a operação: "justiça acústica" — ou, neste caso, sua negação — é a questão de "quem tem direito de ser ouvido e quem é forçado a ouvir." Os residentes palestinos são confinados enquanto o som ocupa o espaço. A injustiça acústica é, aqui, literal: não se pode fechar os ouvidos.

A contraface da marcha é o confisco de sistemas de áudio de mesquitas ordenado pelo Ministro de Segurança Nacional — operação que revela, com clareza incomum, que a governança do som religioso no espaço público é governança política dos corpos que habitam esse espaço. Foucault (1980) definia o dispositivo como rede que inclui "discursos, instituições, decisões regulatórias, leis, medidas administrativas" — o confisco de equipamento sonoro é decisão regulatória que opera diretamente sobre a paisagem acústica como território de poder. O que está em disputa não é o som em si, mas quem tem o direito de constituir território pelo som.

O *shofar* ilustra a fluidez dessas fronteiras com particular nitidez. Instrumento de *Rosh Hashaná* e *Yom Kippur*, símbolo da revelação do Sinai e da queda de Jericó, o *shofar* migrou para as praças nos protestos contra a reforma judicial de 2023 como instrumento de alerta — ao evocar simultaneamente o calendário litúrgico e a memória de Jericó, onde o som derrubou muros. Na Praça dos Reféns, o canto de *Acheinu Kol*

Beit Yisrael foi transformado em protesto semanal. A liturgia invade o protesto; o protesto invade a liturgia. O dispositivo não muda — o que muda é o território em que opera e o sujeito que constitui.

O confronto de Dizengoff em *Yom Kippur* de 2023 condensa o argumento desta seção em miniatura. A organização Rosh Yehudi montou *mechitzá* improvisada no espaço público secular; manifestantes a derrubaram e impediram oração generificada — "gritos, sirenes, buzinas, megafones, tambores" substituíram a prece. O dispositivo acústico da sinagoga — a *mechitzá* como panáural generificado, analisado na seção 2 — foi transportado para o espaço público e encontrou resistência que a sinagoga continha institucionalmente. Em resposta, surgiram serviços igualitários na Praça HaBima: a *Neilá* "começou com 20 participantes e terminou com 300." A tentativa de impor no espaço público a governança sonora da sinagoga ortodoxa gerou, como efeito colateral imediato, novas formas litúrgicas como resistência. O dispositivo é produtivo no sentido foucaultiano mais preciso: produz aquilo que procura suprimir.

O *eruv* e o som operam, neste quadro, como fronteiras complementares mas de natureza oposta. O *eruv* marca território por subtração visual — um fio quase invisível que redefine o espaço sem que a maioria dos que o habitam o perceba. O som marca por invasão auditiva — irrefreável, como o *Shemá* já indicava. LaBelle (2019) define *compositioning* como "prática expandida que opera através de matérias sônicas e espaciais": o *eruv* é *compositioning* silencioso; o *shofar* é *compositioning* sonoro; *Purim* — com barulho mandatado pela *halachá* — é *compositioning* carnavalesco. Os *gragers* que abafam o nome de Haman não são mero folclore: são operação prescrita de alteração do território acústico, a *halachá* a ordenar a criação de espaço sagrado pelo

barulho. Agamben (2014) observa que o dispositivo opera pela captura de gestos e comportamentos: a ordem de fazer barulho em *Purim* é captura halájica do gesto acústico de perturbação — transformado em mandamento, o ruído torna-se liturgia.

A seção 3 demonstrou que o som não respeita as fronteiras que a instituição lhe impõe. Quando transborda para o espaço público, o dispositivo sonoro judaico encontra novos territórios de operação — e novas formas de resistência que a sinagoga não previa. A pergunta que a seção 4 abre é a inversa: o que acontece quando o espaço do som não se expande, mas se comprime? Quando a mediação digital substitui o território acústico pelo *stream*, o *gabai* pelo algoritmo, a sinagoga pelo Zoom?

4. O som que se comprime: mediação digital e resistência do corpo

Se a fronteira sagrado/secular já era porosa, a mediação digital a dissolve — ou promete dissolvê-la. O Zoom *minyan*, o Spotify e o TikTok desterritorializam o som litúrgico: o algoritmo substitui o *gabai*, a *playlist* substitui a liturgia, a latência destrói o uníssono. O que a seção 3 mostrou como transbordamento — o som que expandia seus territórios — a seção 4 mostra como compressão: o som reduzido a *stream*, o corpo reduzido a *avatar*, a comunidade reduzida a sessão. E é precisamente nessa compressão máxima que o dispositivo encontra seu limite irredutível.

4.1 O Zoom minyan como experimento acústico

A pandemia forçou experimentação sem precedentes. Summit (2023), ao documentar a Jewish Emergent Network — comunidades conhecidas por "cultivar música vibrante e participativa" —, registra "os desafios de não poder cantar juntos

online." Três aspectos técnicos revelam-se teologicamente significativos. A latência suprime vozes "secundárias" e nega o uníssono que a *Shirat HaIam* fundara e que Bortolini et al. (2025) demonstraram ser o mecanismo de constituição de formidabilidade coletiva. A compressão elimina frequências que a acústica sinagogal preserva — o que chega ao ouvinte não é a voz, mas sua efígie digital. E o mute/unmute opera como nova *mechitzá*: silenciar participantes replica a unidirecionalidade da barreira física analisada na seção 2. Assim como a *mechitzá* posiciona a mulher como sujeito ouvinte, o mute posiciona o congregante virtual como audiência passiva. O dispositivo digital não é neutro — reproduz hierarquias acústicas que a instituição física levou séculos a codificar.

É necessário reconhecer o que este enquadramento arrisca obscurecer: a mediação digital também expandiu o acesso ao som judaico em dimensões sem precedente histórico. Comunidades diaspóricas isoladas, *gerei tzedek* sem sinagoga local, judeus em contextos geográficos de presença mínima — para esses sujeitos, o Zoom *minyan* não é substituto empobrecido da copresença, mas a única forma de copresença possível. O dispositivo digital produz, assim, sujeitos que o dispositivo sinagogal simplesmente não alcançava. A postura analítica deste artigo não é nostálgica — o "antes" do dispositivo digital não era melhor, era diferente, e para muitos era inexistente. O argumento da compressão não é argumento contra a digitalização: é argumento sobre o que, especificamente, a digitalização não pode reproduzir — e que o dispositivo sinagogal, quando disponível, contém. A *chóra* não é privilégio — é condição. A questão não é restaurar o que existia — é reconhecer o que a mediação não transmite, para que a sua ausência seja nomeada com precisão, não com nostalgia.

O responsum de Heller (2021) documenta que "comunidades menores subitamente descobriram que podiam sustentar um *minyan* diário pelo Zoom" — mudança fundamental na categoria haláchica de copresença. Dados do Synagogue Studies Institute (2023) indicam que 85% das sinagogas nos EUA oferecem agora culto *online* — aumento de 24 pontos percentuais em relação ao patamar de 2019. A paisagem pós-pandêmica é permanentemente híbrida. Como observa, porém, rabino citado no *SAPIR Journal* (2023), "oração *online* nunca igualará o poder do culto presencial" — não por nostalgia estética — antes, porque "cuidado pastoral é tornado sagrado pela proximidade física e pelo capital de relacionamento acumulado ao longo de uma vida de alegrias e tristezas." A afirmação não é sentimental — é haláchica. A copresença não é preferência: é requisito normativo.

4.2 O algoritmo como novo gabai

Na sinagoga, o *gabai* decide quem canta — segundo critérios de luto, celebração, honra, pertencimento comunitário. No Spotify, o algoritmo decide — segundo *engagement* e margem de lucro. A substituição não é apenas funcional: é ontológica. O *gabai* conhece os corpos que governa; o algoritmo conhece os padrões de comportamento que monetiza.

Pelly (2025), em *Mood Machine*, documenta o programa Perfect Fit Content (PFC): "música comissionada para encaixar em certa *playlist*/mood com margens melhoradas." Mais de 100 *playlists* oficiais eram compostas quase inteiramente de PFC em 2023. Fox (2023) relata o caso paradigmático: o algoritmo gerou *playlist* "Jewish writer Wednesday morning" sem artistas judeus — "Jewish" funciona como adjetivo de *mood*, não como identidade. O que o dispositivo produz não é um sujeito judaico,

mas um "ouvinte de *mood* judaico" — sujeito que não busca comunidade, mas estado afetivo etiquetado.

A objeção de anacronismo conceitual — aplicar Agamben a Spotify — dissolve-se quando se examina a tríade agambeniana com precisão: os viventes são músicos que produzem faixas a granel; o dispositivo é o PFC com *dashboards* e *search result overrides*; o sujeito produzido é o consumidor de afeto pré-embalado. O dispositivo opera na opacidade que Agamben (2014) define como traço do "capitalismo atual, em que não há um só instante que não esteja modelado por algum dispositivo."

A distinção decisiva é entre o *kevá* litúrgico e o *kevá* algorítmico — e é aqui que o artigo pode precisar sua contribuição mais original. O dispositivo litúrgico é *kevá* atravessado pela possibilidade do *hōs mḗ* agambeniano: Agamben (2014) analisa 1 Cor 7:29–31 como revogação que "não anula a vocação, mas a torna inoperante" — a liturgia rabínica opera nesta lógica: recita palavras fixas como se não fossem fixas e revoga-as pela *kavvaná* sem aboli-las. O *nigun* era a instância mais radical dessa possibilidade: *phoné* em resistência ao *logos*, o contra-dispositivo que a seção 1 analisou. O "McNigun" neo-hassídico já enfraquecia essa resistência ao tornar a irrupção em metodologia replicável. O PFC elimina a possibilidade inteiramente: é *kevá* sem objeto a ser profanado, repetição que não admite revogação. A "profanação" agambeniana exige restituir ao uso comum o que o sacrifício separou — o PFC, ao contrário, não separa: substitui. Onde o *nigun* era *phoné* em resistência ao *logos*, a faixa PFC nasce como *logos* puro, otimizado para o *dashboard*.

A dinâmica recursiva de captura que a seção 1 estabeleceu encontra aqui sua forma mais radical. Cada camada anterior produzia sua resistência — o *nigun* contra a

liturgia textual, as *Women of the Wall* contra o *kol ishá*, o *shofar* no protesto contra a captura institucional. O algoritmo opera por mecanismo distinto das capturas anteriores: onde o "McNigun" neo-hassídico capturava por *metodologização* — pois transformava a irrupção em técnica replicável, embora preservasse o objeto —, a faixa PFC captura por *substituição* — elimina o objeto e coloca em seu lugar conteúdo otimizado para o *dashboard*. O *nigun* era *phoné* em resistência ao *logos*; o "McNigun" enfraquecia essa resistência sem destruí-la; a faixa PFC não a enfraquece — torna-a irrelevante. O algoritmo é, dentre as formas de captura analisadas, a primeira que não produz contra-dispositivo imediatamente visível dentro de sua própria lógica: as formas de resistência que emergem nas plataformas digitais — artistas que manipulam metadados, comunidades que constroem curadoria coletiva, nichos diaspóricos que surfam o *engagement* algorítmico — operam apesar do dispositivo, não a partir dele, e carecem da estrutura de interrupção que o *nigun* exercia sobre a liturgia textual. Se essa resistência intersticial pode, com o tempo, constituir um contra-dispositivo comparável, é questão que permanece em aberto.

O *kevá* algorítmico não admite *hōs mḗ* imediato: o algoritmo otimiza a repetição sem que a repetição carregue intenção — é *kevá* sem sujeito que o atravesse pela revogação. Schiff (2023) argumenta que a era digital representa transformação "tão momentosa quanto" a destruição do Templo. Se a analogia é pertinente, a externalização da governança sonora para algoritmos é ruptura civilizacional — não porque o som desapareça — dissolve-se o sujeito que ele produzia no consumidor de afeto.

4.3 A resistência do corpo sonoro: o que não se digitaliza

A compressão digital, porém, encontra limite que nenhuma otimização algorítmica supera. É o corpo.

A cantilação bíblica (*teamim*) exige corpo: respiração, postura, musculatura facial, pergaminho, copresença. Spagnolo (2024) documenta que "objetos rituais judaicos sonoros" — coroas de Torá com sinos, ponteiros com pendentes — "chocalham e produzem som quando usados," e que "seu poder sônico é constitutivo de suas funções." A gravação captura a voz, mas perde os objetos que a envolvem, o espaço que a ressoa, o corpo que a ancora. Tanton (2023) argumenta que a liturgia "é portadora de conteúdo teológico" porque estados corporais "andaimam" processos cognitivos: a cantilação não é informação transmissível por *stream*, mas prática sensoriomotora que constitui compreensão teológica pelo e no corpo.

Agamben (2023) define a voz como *chóra* — "o ter-lugar e a matéria da língua": "o que, permanecendo não dito, dá lugar à língua, dissemina seus elementos no fluxo ininterrupto: *forma fluens*, só neste sentido matéria, porque só a matéria flui, só a voz é fontal." Os *teamim* são instância paradigmática: não puro signo nem puro discurso, mas o entre onde voz e texto coincidem no corpo que canta. A gravação captura a *phoné* como onda sonora; perde a *chóra* — o ter-lugar da voz no corpo que canta diante da congregação que ouve e corrige. O Zoom transmite a *phoné*; a *chóra* não viaja pelo cabo. O algoritmo processa a *phoné*; a *chóra* não tem *dashboard*.

Summit (2023) confirma pela via empírica o que Agamben formula ontologicamente: a impossibilidade de cantar juntos *online* revelou, pela falta, o que a prática presencial continha — congregantes "descobriram o poder da 'escuta participativa.'" A *halachá* fixa copresença como norma não por conservadorismo

estético, mas porque o dispositivo sonoro judaico é, em última instância, somático. Auslander (2023) reconhece o caso litúrgico como limite para sua teoria da performance mediatizada: o *liveness* litúrgico não é nostalgia: é requisito normativo. A pandemia funcionou como prova negativa: removeu o corpo e demonstrou o que só o corpo faz.

O percurso da seção 4 fecha, assim, o arco do artigo com precisão: o som que funda (seção 1) opera pela sincronia de corpos presentes; o som que governa (seção 2) disciplina corpos generificados em territórios acústicos; o som que transborda (seção 3) disputa território pela invasão auditiva de corpos em espaço público; o som que se comprime (seção 4) encontra no corpo seu limite irredutível — a *chóra* sem a qual a voz não tem lugar. O dispositivo mais sofisticado da modernidade digital não dissolve o corpo: revela, pela sua incapacidade de substituí-lo, que o corpo sempre foi a condição de possibilidade do som que constituía sujeitos, governava corpos e inventava coletividades.

Considerações finais: o som que resta quando a sinagoga esvazia

A última pessoa saiu. As luzes estão apagadas. As cadeiras, empilhadas. Na sinagoga vazia, nenhum som — exceto, talvez, o chocalhar de um *rimon* esquecido sobre a *bimá*, o vento que faz vibrar a cortina do *Aron HaKodesh*. Quem esteve ali, ainda assim, carrega a melodia. A pergunta que este artigo propôs não é apenas como o som constitui sujeitos enquanto a sinagoga está cheia — mas o que permanece do dispositivo quando ela esvazia. Quando a instituição enfraquece, o espaço público se fragmenta e o algoritmo substitui o *gabai*, o som judaico ainda opera? E como?

O percurso descreveu um dispositivo que opera em quatro arenas encadeadas — e demonstrou, em cada uma, que a operação de captura gera seu próprio contestador. O som funda: a *Shirat HaIam* constitui povo pela sincronia vocal, e o dispositivo litúrgico captura essa irrupção em *kevá* diário — mas o *nigun*, todavia, recusa a captura, e permanece como *phoné* que resiste ao *logos*, vocativo puro que não significa, mas chama. O som governa: o pandeiro de Miriam inaugura profecia somática feminina que a tradição formaliza como *kol ishá* e panáural generificado — mas as *Women of the Wall* reivindicam o território acústico que as classificou como *ervah*, e o cantorato feminino ocupa o espaço que a *mechitzá* procurou fechar. O som transborda: do festival *trance* ao *shofar* no protesto, fronteiras são disputadas por *compositioning* sonoro — e a tentativa de impor no espaço público a governança acústica da sinagoga ortodoxa gera, como efeito imediato, novas liturgias igualitárias como resistência. O som é comprimido: o Zoom destrói o uníssono, o PFC elimina o artista — até o limite irredutível do corpo, a *chóra* sem a qual a voz não tem lugar.

A dialética de captura e resistência que atravessa o percurso não é acidental — é estrutural. Todo dispositivo, na formulação de Agamben, deve produzir seu sujeito; e todo sujeito produzido carrega, na sua constituição, os recursos para contestar o dispositivo que o constituiu. O *nigun* é o contra-dispositivo que a liturgia textual inadvertidamente gerou ao capturar o cântico espontâneo. As *Women of the Wall* são o contra-dispositivo que o *kol ishá* gerou ao produzir a mulher judaica como sujeito potencialmente disruptivo. O protesto com *shofar* é o contra-dispositivo que a instrumentalização política do sagrado gerou ao tornar a liturgia pública. Em cada caso, a resistência não vem de fora: emerge de dentro, como efeito colateral inevitável da operação que procurou contê-la.

O algoritmo, como a seção 4 demonstrou, é a primeira forma de captura nesta genealogia que não produz contra-dispositivo interno imediatamente visível. O *nigun* era *phoné* em resistência ao *logos*; o "McNigun" neo-hassídico enfraquecia essa resistência por metodologização; a faixa PFC a elimina por substituição — *kevá* sem objeto a ser profanado, repetição sem brecha messiânica. O dispositivo litúrgico era *kevá* atravessado pelo *hōs mḗ* agambeniano, a possibilidade de recitar palavras fixas como se não fossem fixas. O *kevá* algorítmico não admite *hōs mḗ* imediato: o algoritmo otimiza a repetição sem que a repetição carregue intenção — é *kevá* sem sujeito que o atravesse pela revogação. Esta distinção — entre *kevá* com e sem brecha messiânica — é, talvez, a linha divisória mais precisa entre dispositivo litúrgico e dispositivo digital que a análise do som judaico permite formular.

Há, todavia, um limite irredutível: o corpo resiste. A *chóra* — o ter-lugar da voz no corpo que canta diante da congregação que ouve e corrige — não viaja pelo cabo, não tem *dashboard*, não é capturável pelo PFC. A pandemia demonstrou isso pela via negativa: removeu o corpo e revelou o que só o corpo faz. Não como nostalgia estética, mas como requisito normativo — a *halachá* não exige copresença por conservadorismo, mas porque o dispositivo sonoro judaico é, em sua estrutura mais profunda, somático. O *Shemá* é mandamento de escuta corporificada: 201cOuve, Israel201d pressupõe um ouvido, uma garganta, um corpo inclinado para frente. O som é irrefreável — e o corpo é sua condição de possibilidade irredutível.

Diversas linhas permanecem abertas, com urgências distintas. A mais premente é a documentação do luto sonoro pós-7 de outubro: os *healing concerts*, a fusão entre liturgia memorial e música *trance*, o retorno documentado a práticas litúrgicas entre

israelenses seculares — material que exige etnografia de campo antes que o processo se sedimente em memória. A segunda é a etnografia comparativa de paisagens sonoras sinagogais: como *mechitzá*, órgão, *oud* sefardita e violão folk produzem mundos distintos de subjetivação — o contínuo "clareza–mistério" proposto por Boren (2025) oferece instrumental analítico promissor. A terceira, de relevância que transcende o caso judaico, é a biopolítica acústica do espaço público israelense: a regulamentação do som religioso como governança dos corpos que habitam o território. A quarta — menos urgente, mas teoricamente fértil — é o som na conversão ao judaísmo: quais sons o *ger* deve aprender a produzir e a reconhecer como condição de pertencimento — o que torna o dispositivo sonoro explicitamente pedagógico.

Num momento de crise institucional do judaísmo organizado, o som é o que persiste depois que tudo o mais cede. As pessoas que já não frequentam a sinagoga ainda cantam *Ma Nishtaná* no Seder. Os seculares que rejeitam a observância são afetados pelo *shofar*. A melodia do *Kol Nidrei* dispara memória somática que nenhuma argumentação teológica replica. O som é o último dispositivo a ser desativado na secularização: a crença se perde, a prática se abandona, a comunidade se dissolve — mas a melodia permanece. Permanece porque está no corpo, não na instituição. E o corpo, como este artigo procurou demonstrar, é o único território que nenhum algoritmo captura inteiramente — não por ser sagrado — e sim por ser *chóra*: a matéria sem a qual a voz não tem lugar, e sem a qual o som não constitui ninguém.

O futuro do judaísmo pode depender menos de suas teologias do que de suas tecnologias sonoras. Não porque o sentido não importe — mas porque o som é a condição de sua possibilidade. O *Shemá* sempre soube disso: 201cOuve, Israel201d não

é convite à contemplação. É mandamento de escuta corporificada — a operação que este artigo chamou de dispositivo, e que o judaísmo chama, desde a margem do mar, de povo.

Conflito de interesses

O autor declara não haver conflito de interesses.

Contribuição de autoria

Autoria única (taxonomia CRediT): conceitualização, investigação, metodologia, análise formal, redação do rascunho original e redação (revisão e edição).

Disponibilidade de dados

Este estudo é teórico e hermenêutico; não gerou nem analisou conjuntos de dados. As fontes utilizadas estão referenciadas no texto e na lista de referências.

Financiamento

Esta pesquisa não recebeu financiamento específico.

Declaração de uso de inteligência artificial

Na preparação deste manuscrito foi utilizada uma ferramenta de inteligência artificial generativa (Claude, da Anthropic) como apoio à pesquisa e à verificação bibliográfica e à revisão de estilo. O conteúdo, as análises e as conclusões foram elaborados e revisados pelo autor, que assume plena responsabilidade pelo texto.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. (2005), "O que é um dispositivo?". *Outra Travessia*, n° 5: 9–16.

AGAMBEN, Giorgio. (2014), "¿Qué es un dispositivo?". In: G. Agamben. *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo: 7–38.

AGAMBEN, Giorgio. (2023), *La voce umana*. Macerata: Quodlibet.

APARICIO-TERRÉS, V. et al. (2025), "The Neurobiology of Altered States of Consciousness Induced by Drumming and Other Rhythmic Sound Patterns". *Annals of the New York Academy of Sciences*. Disponível em: https://doi.org/10.1111/nyas.15403.

AUSLANDER, Philip. (2023), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge, 3ª ed.

BOREN, Braxton. (2025), "Word and Mystery: The Acoustics of Cultural Transmission in Historic Worship Spaces". Conferência apresentada no Yale Institute of Sacred Music. New Haven: Yale University. Não publicado.

BORTOLINI, Tiago et al. (2025), "Effects of Synchronous Chanting and Identity Fusion on Perceived Ingroup Formidability". *Evolution and Human Behavior*, v. 46, n° 2, art. 106666.

BUTLER, Judith. (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

CROFONY, Tereza. (2024), "Mechitza jako metafora: separace, nebo jednota?". *Gender a výzkum / Gender and Research. Disponível em: https://doi.org/10.13060/25706578.2024.10.2.589.*

DE LAURETIS, Teresa. (1987), *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

EDWARDS, Michael. (2023), *The Bible and Poetry*. New York: New York Review Books.

EISENLOHR, Patrick. (2024), "Afterword: Sonic Materiality, Religion, and Non-Religion". In: C. E. Lorea e R. I. J. Hackett (eds.). *Religious Sounds Beyond the Global North*. Amsterdam: AUP: 337–346.

FELD, Steven. (2024), *Acoustemology: Four Lectures*. Oakland: VoxLox. Disponível em: https://voxlox.net/acoustemology.

FELDMAN, Noah. (2023), *Nigun: Hasidic Melody as a Vehicle for Identity Formation and Mystical Practice*. Middletown: Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia, Wesleyan University.

FOUCAULT, Michel. (1980), "The Confession of the Flesh (interview, 1977)". In: C. Gordon (org.). *Power/Knowledge*. New York: Pantheon: 194–228.

FOX, Mira. (2023), "Spotify Is Generating Jewish Playlists. But Are They Jewish at All?". *The Forward. Disponível em: https://forward.com/culture/568003/spotify-jewish-playlists/.*

GARGOVA, Fani. (2025), "Synagogues as Sonic Spaces". Comunicação apresentada no SENSIS — Sonic Epistemologies in Non-Standardized Institutions and Spaces. Utrecht: Leibniz Institute of European History. Não publicado.

GOLDMAN TALKOFF, Irit. (2024), *For Women and Girls Only: Orthodox Jewish Women and the Performance of Femininity*. New York: NYU Press.

HANDELMAN, Susan. (1982), *The Slayers of Moses*. Albany: SUNY Press.

HARTMAN, Tova. (2007), *Feminism Encounters Traditional Judaism: Resistance and Accommodation*. Waltham: Brandeis University Press.

HARTOGSOHN, Ido; ZADOFF, Itamar. (2023), "Psychedelics in Israel: A Brief History". In: E. Dyck e C. Elcock (eds.). *Expanding Mindscapes*. Cambridge: MIT Press.

HELLER, Joshua. (2021), "Zoom Minyan". Responsum, Committee on Jewish Law and Standards, Rabbinical Assembly.

HIRSCHKIND, Charles. (2006), *The Ethical Soundscape: Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*. New York: Columbia University Press.

KARP BARNIR, Einat et al. (2025), "Peri-traumatic Consumption of Classic Psychedelics Is Associated with Lower Anxiety". *Journal of Psychopharmacology*. Disponível em: https://doi.org/10.1177/02698811251334025.

KLIGMAN, Mark. (2009), *Maqam and Liturgy: Ritual, Music, and Aesthetics of Syrian Jews in Brooklyn*. Detroit: Wayne State University Press.

LABELLE, Brandon. (2019), *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York: Bloomsbury, 2ª ed.

LABELLE, Brandon. (2021), *Acoustic Justice: Listening, Performativity and the Work of Reorientation*. London: Bloomsbury.

LEONE, Massimo (org.). (2025), *Annali di studi religiosi*, v. 26. Trento: Fondazione Bruno Kessler.

LEVIN, Vladimir. (2021), "The Architecture of Gender: Women in the Eastern European Synagogue". *Jewish History*, v. 35: 89–134.

LOREA, Carola E. (2022), "Sonic Matters: Singing as Method and the Epistemology of Singing". *American Anthropologist*, v. 124, n° 4: 841–854.

LOREA, Carola E.; HACKETT, Rosalind I. J. (eds.). (2024), *Religious Sounds Beyond the Global North: Senses, Media and Power*. Amsterdam: AUP.

MEYER, Birgit. (2009), *Aesthetic Formations: Media, Religion, and the Senses*. New York: Palgrave Macmillan.

MEYERS, Carol. (2020), "Miriam's Song of the Sea: A Women's Victory Performance". *TheTorah.com. Disponível em: https://thetorah.com/article/miriams-song-of-the-sea-a-womens-victory-performance.*

PELLY, Liz. (2025), *Mood Machine: The Rise of Spotify and the Costs of the Perfect Playlist*. New York: Atria.

PERRY, G.; POLITO, V.; THOMPSON, W. F. (2024), "Exploring the Physiological and Psychological Effects of Group Chanting in Australia". *Journal of Religion and Health*, v. 63, n° 6: 4793–4815.

PINCHEVSKI, Amit. (2019), *Transmitted Wounds: Media and the Mediation of Trauma*. New York: Oxford University Press.

PINNOLIS, Judith S. (2024), "A Historical Look at Jewish Women Sacred Singers". *Milken Archive of Jewish Music. Disponível em: https://milkenarchive.org/articles/view/jewish-women-sacred-singers.*

PORTIER-YOUNG, Anathea E. (2024), "Miriam's Dance as Embodied Prophecy (Exodus 15:20–21)". *Journal of Biblical Literature*, v. 143, n° 2: 207–227.

PURSER, Ronald E. (2019), *McMindfulness: How Mindfulness Became the New Capitalist Spirituality*. London: Repeater Books.

RAFFNSØE, Sverre. (2018), "Michel Foucault's Confessions of the Flesh. The Fourth Volume of the History of Sexuality". *Foucault Studies*, n° 25: 393–421.

RASKIN, Chaya Mushka. (2023), "Reclaiming the Nigun: A Hasidic Woman's Journey". Entrevista e álbum independente. Disponível em: https://chayamushkaraskin.com.

SAVAGE, Patrick E. et al. (2024), "Globally, Songs and Instrumental Melodies Are Slower and Higher than Speech". *Science Advances*, v. 10, n° 27, art. eadn0094. Disponível em: https://doi.org/10.1126/sciadv.adn0094.

SCHIFF, Danny. (2023), *Judaism in a Digital Age: An Ancient Tradition Confronts a Transformative Era*. Cham: Springer.

SEROUSSI, Edwin. (2009), *Rubin's Music of the Jews: An Historical Appreciation*. London: Vallentine Mitchell, ed. revisada.

SHILTON, Dor; PASSMORE, Sam; SAVAGE, Patrick E. (2023), "Group Singing Is Globally Dominant and Associated with Social Context". *Royal Society Open Science*, v. 10, n° 9, art. 230562.

SIMON, Guy et al. (2025), "Facing Trauma Under the Influence of Psychedelics: A Phenomenological Study with Nova Rave Survivors". *Journal of Psychopharmacology*. Disponível em: https://doi.org/10.1177/02698811251372508.

SJÖBLOM, Katarina Diana. (2025), "Agamben's Politics of the Performative". *Theory, Culture & Society*, v. 42, n° 3: 1–24. Disponível em: https://doi.org/10.1177/02632764241301306.

SPAGNOLO, Francesco. (2024), "Sound Objects: Music, Material Culture, and the Sound Study of the Synagogue". In: G. A. Berlinger e R. von Bernuth (eds.). *The Lives of Jewish Things*. Detroit: Wayne State UP: 49–63.

ST JOHN, Graham. (2023), "Electronic Dance Music and Religion". In: C. Partridge e M. Moberg (eds.). *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music*. London: Bloomsbury, 2ª ed.: 365–372.

SUMMIT, Jeffrey A. (2016), *Singing God's Words: The Performance of Biblical Chant in Contemporary Judaism*. Oxford: Oxford University Press.

SUMMIT, Jeffrey A. (2023), "Jewish Worship, Music, and Technology during the Covid-19 Pandemic". *Yale Journal of Music & Religion*, v. 9, n° 2, art. 7.

TAMIMI ARAB, Pooyan. (2023), "Sonic Religion: The Analysis of Atmospheric Half-Things". In: P. Tamimi Arab et al. (eds.). *The Routledge Handbook of Material Religion*. London: Routledge, cap. 3.5.

TANTON, Tobias. (2023), *Corporeal Theology: Accommodating Theological Understanding to Embodied Thinkers*. Oxford: Oxford University Press.

VOEGELIN, Salomé. (2024), "Sonic Epistemologies: Confrontations with the Invisible". *Open Philosophy*, v. 7, n° 1. DOI: 10.1515/opphil-2024-0002.

WATKIN, Christopher. (2022), *Biblical Critical Theory*. Grand Rapids: Zondervan.

WOLOSKY, Shira. (2009), "Foucault and Jewish Feminism: The Mechitzah as Dividing Practice". *Nashim*, n° 17: 9–32.