

Uma introdução para CORPOS-MEDIA: Matérias e Imaginários

AIDA CASTRO

ICNOVA — Instituto de Comunicação da Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — NOVA FCSH / I2ADS, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal

aidacosta@fcsch.unl.pt

MARIA MIRE

LiDA — Laboratório de Investigação em Design e Artes, ESAD.CR — Politécnico de Leiria, Portugal

maria.carrico@ipleiria.pt

Na “chamada de trabalhos” deste número 59 da Revista de Comunicação e Linguagens, cujo tema se inscreve no título *Corpos-Media: Matérias e Imaginários*, foram lançadas as seguintes questões orientadoras que continuam a ser importantes assinalar, enquanto processo de questionamento que se abre a vários ensaios:

Que corpos-media estão a ser projetados?

Que matérias produzem estes corpos e que imaginários se reclamam?

O termo Corpos-Media não surge no contexto desta edição, estando primeiramente agregado ao projeto de investigação ao qual o número se associa: *(de)MONSTRAS: imaginários, corporalidades e materialidades anfíbias*¹. A preparação desta edição propõe o termo a debate e a explorações, considerando o espaço editorial académico

¹ Um projeto com duração de um ano, que participa do concurso interno para financiamento de projetos de curta duração do ICNOVA, financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia — UIDB/05021/2020. <https://demonstras.cargo.site>, página que estará em permanente atualização e construção. Investigadoras: Aida Castro, Ana Carolina Fiuza, Catarina Braga, Maria Mire.

um recetáculo aberto a contribuições ensaísticas, experimentais, visuais e plásticas capaz de reunir interesses e pares, incluindo também deste modo as revisoras e os revisores como participantes. As revisoras e os revisores que contribuíram para este número são, pois, as primeiras leitoras e leitores do conjunto de propostas que recebemos e que agora aqui se juntam.

A noção de corpos-media é proposta nesta edição enquanto teste, como um gesto que congrega potencialidades e como um termo operativo que está a ser tratado e experimentado em vários domínios do fazer e do pensar, nos quais se consideram em específico os corpos limítrofes, complexos e problemáticos, não apenas aqueles tidos como monstruosos², mas também aqueles protésicos, não-normativos, híbridos que circulam justamente nas fronteiras e que, por isso mesmo, vão circunscrevendo os limites do humano e das experiências: fragmentados e aglutinadores das materialidades. Assume-se assim a categoria de um corpo essencialmente medial, epistemologicamente operativo das suas próprias metodologias de corporização e revelação, e que permite figurar e imaginar mais e outros corpos.

Corpos-media são corpos de fronteira que operam nos espaços-intervalo. São corpos que se definem e se materializam, ganham e instalam corpo nas travessias e que, por isso mesmo, se abrem às práticas dos imaginários.

Corpos-media demonstram as suas experiências e as suas linguagens específicas: são a sua própria mediação e o seu próprio ensaio e podemos dizer que tal surge na corporização das materialidades que convocam, evocam ou mesmo naquelas que circulam e se imaginam nos atravessamentos.

Portanto, na tentativa de elaborarmos uma *arqueologia de corpos-media*, objetivo central do nosso trabalho investigativo em curso, reconhecemos que precisamos de adotar metodologias híbridas, desde a escrita ensaística ao ensaio visual, tal como evidente nos artigos publicados neste número.

Para encaixar melhor o termo teremos também de perceber os *media* e as mediações como processos e produções ampliadas, que excedem a sua vocação instrumental e funcional, e que convocam deste modo várias materialidades orgânicas, minerais e técnicas nas suas produtividades, manifestações e performances. Pois, os *media*, ou o singular *medium*, permitem sobretudo que as materialidades e os fenómenos da experiência apareçam e ganhem corpo, quer dizer se *de.monstrar*. Pretender circunscrever corpos-media, e perceber também as suas figurações e formas, não é nada de novo e tem uma história relevante que se alastra nas experimentações que atravessam todo séc. XX. No decorrer das experiências tecnocientíficas atuais parece urgente retomar a

² Como abordado pela dupla de artistas Sasha Litvintseva e Beny Wagner (2021), considerando o corpo monstro um *medium*: “The word ‘monster’ comes from the Latin *monstrare*, which translates as ‘to reveal’, ‘to show’, or ‘to demonstrate’. What did monsters show Early Modern naturalists?”

questão dos corpos, dos seus atravessamentos, das suas linguagens e edições para sobretudo entender que aqui se joga uma tensão e uma potência reveladora das circunstâncias sociais, culturais e políticas: pois nos corpos jogam-se como força várias inscrições, mediações e utopias. Relembramos aqui um trabalho que nos acompanha, com o título *Corpo e Imagem* de José Bragança de Miranda, no qual se apresenta uma investigação aprofundada e crítica sobre, arriscamos dizer, as enxertias de “corpos mediadores”, nas suas relações técnicas e culturais:

O problema do nosso tempo é o acontecimento da técnica, cujas ondas de choque mal pressentimos. As tecnologias continuam a enxertar-se no corpo, como as roupas e as profissões, e em geral os atributos (Musil³), naquilo que ele tem de imaginário. Mas ao fazê-lo levam-no ao limite, esgotam-no, transparentizam-no. (Miranda 2008, 124)

As tecnologias são assim apresentadas num entendimento amplo, desde e através das inscrições na carne e no metal, à escrita dos corpos eletrónicos⁴, cuja experiência vai circunscrevendo limites. Há, aliás, uma nota de rodapé neste livro, remetendo à sua própria escrita que merece aqui ser sublinhada e que nos inspira:

Não duvido que alguma inteligência luminosa me oporá que se ‘corpo’ é uma palavra, também ‘carne’ é uma outra palavra. Peço apenas que, provisoriamente, quando se ler ‘carne’, se leia algo mais, embora indefinível, do que uma palavra. (Miranda 2008, nota 157, 119).

A imagem que temos para propor a esta frase citada pode ser a língua (entre órgão e idioma), ou então o “Livro de Carne” (1978-1979) do artista Artur Barrio⁵, que conhecemos através do registo em diapositivos. Este livro feito de carne é um corpo-media, no limite das operações mediais da escrita, um livro matéria comum que a imagina como corpo.

Vibrará (n)um corpo-media a latência da sua própria temporalidade?

³ Apesar de não anotado, julgamos que o autor se refere a Robert Musil e ao trabalho inacabado *O homem sem qualidades* (1930-1943).

⁴ “O que há de paradoxal aí é que a carne vai emergindo, lado a lado com novos ‘objectos’. De facto, depois da fotografia, do cinema e do vídeo, a nossa experiência está povoada de novos objectos, de materialidade estranha para nós, dando uma consistência fantasmal a todo o nosso mundo. A Marilyn ou o Baudelaire de Nadar que circulam nas redes telemáticas têm mais vida que os originais.” (Miranda 2008, 125). Daqui a pertinência de quereremos fazer uma *arqueologia de corpos-media*, e não optarmos por “corpos-dos-media”, por exemplo, que algures situa o debate numa ideia de substituição.

⁵ Tivemos a oportunidade de rever o *Livro de Carne* na recente exposição *Interminável* de Artur Barrio (2023), no CIAJG, com curadoria de Luiz Camillo Osorio e Marta Mestre. <https://www.ciajg.pt/detail-eventos/20230325-inauguracao-exposicao-artur-barrio/>

De regresso às ligações tecnológicas, o *cyborg*, tal como apresentado por Donna Haraway no seu conhecido manifesto, seria então um corpo-media de excelência, um arquétipo moderno. Este corpo, mesmo que obsoleto, é ainda uma figura que permite pensar as materialidades da sua aparição, articuladas com as operações das linguagens dessa mesma corporização. Interessa, pois, a duplicidade e a simultaneidade destes corpos, cheios de atritos e dessincronizações, sendo este um termo que surge já em 1960 por Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline num ambiente tecnocientífico (astronáutica) e como neologismo para um corpo híbrido auto-regulado, seja humano ou animal e técnico, “(...) a sentient body altered so that it could live in hostile environments” (Biro 2022, 500), supostamente pronto para habitar o espaço sideral. Dissemos anteriormente: já somos *cyborgs*⁶, concorrendo em parte com as sugestões da própria Haraway, que instala antes esta figura numa brecha, num entre-espaço difícil de explicar, cheio de cabos informáticos, minerais e húmus, humanos, técnicos e animais. Os corpos que falam dessa brecha ocupada, criaturas e *cyborgs* que editam e processam informação (desde casa), são híbridos imaginários que desestabilizam distinções e identidades marcadas, sobre as quais a autora discorre e figura, antecipando muito a crítica às estruturas, operações de controlo e poder instaladas nas corporações e economias digitais atuais. Compreende-se, por isso mesmo, o sentido icônico e irônico da sua frase que dá termo ao manifesto, preparando antes um corpo apto ao ambiente hostil instalado na crosta terrestre: “(...) I would rather be a cyborg than a goddess” (Haraway 1991, 181). Ao dizermos que “já somos *cyborgs*”, remete-se a figura à atualidade, porém questionamos se estaremos de novo seduzidas pelas suas produções, pela sua matéria, imaginação e linguagem.

Seduction of the Cyborg é aliás o título de uma das “cápsulas históricas” de *The Milk of Dreams*⁷ (2022), a exposição central da 59ª Exposição Internacional de Arte — La Biennale di Venezia, onde se propõe as e os artistas como *cyborgs*:

(...) the included artists as cyborgs: hybrid bodies whose work engages concepts of the self that are extended, relational, or prosthetic — including, but also beyond, the idea of engineered prosthesis. (Wallace 2022, 499)

Convém dizer que estas cápsulas são mini-exposições, autónomas, que reúnem uma série de objetos encontrados, desde documentos a trabalhos artísticos pouco vistos e reconhecidos, e que no conjunto ganham a sua própria disposição, ou seja, o seu próprio corpo face à exposição central. São por isso cápsulas espaciais e temporais muito intensas nas relações produzidas por co-habitação, pois editam vários condutores

⁶ Castro, Aida e Maria Mire, eds. *Dead Link: mediações das práticas artísticas*. Ver os dois editoriais do número, com o mesmo título. <https://revistainteract.pt/category/34/>.

⁷ Exposição com curadoria de Cecilia Alemani. Ver: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/seduction-cyborg>.

subterrâneos que sustentam toda a bienal: e, por isso, suspeitamos que estas cápsulas sejam produtoras de corpos-media. O texto “The Cyborg as Producer” de Matthew Biro (2022) é exemplar para dar conta desta experimentação poética, fazendo uma analogia em contraponto ao conhecido texto “O Autor como produtor” de Walter Benjamin (1934): ao circunscrever operações poéticas que ocorrem no início do século (entre 1910 e 1920) que antecipam nas suas práticas as metodologias associadas ao *cyborg* teorizado por Haraway; ao assinalar as exposições das dadaístas Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, numa versão performática e doméstica da produção *cyborg*, e Hannah Höch no plano dos fragmentos e das montagens imagéticas, revelando assim o modo de produção de um grupo de artistas mulheres, ou melhor, artistas *cyborgs* conscientes da sua condição quimera⁸:

They were advocates of revolution, both artistic and political; and as such, they were collaborative, technological-oriented, and dedicated to expanding the media of art and the audiences they touched. (...) They envisioned cyborgs in multiple media, and they sought to treat their ‘apparatuses’ — their modes of art making — in such a way as to turn their consumers into producers. (Biro 2022, 502)

A nossa resposta é afirmativa: continuamos seduzidas pelos imaginários e produções *cyborg*, nestes termos que se expõem e como condutores de corpos-media; nas produções artísticas que montam e visionam; nos cenários que antecipam e preparam criticamente os nossos próprios corpos para uma atualidade que se antevê hostil e de novo estranha.

No campo das práticas artísticas os corpos-media, como verificamos, instalam-se frequentemente na experimentação poética relacionada com as tecnologias que atravessaram todo o século XX e se expandiram para o século XXI, prestando agora atenção às travessias e às imersividades dos dispositivos imagéticos e na aparição dos fantasmas que daí se projetam. Numa perspetiva arqueológica, a visualização de aparições espectrais foi explicada pelo pensamento racionalista a partir de dois eixos distintos de argumentos. Um que identifica a sua natureza técnica, dando-a como o resultado de um efeito ilusório produzido por um dispositivo ótico, com uma presença concreta mesmo que diáfana. E outro, como nos diz Terry Castle (1995, 53), que assume que ela é alternativamente uma produção fantasmática da mente, originária de uma realidade psíquica desordenada, que nos persegue enquanto sujeitos atormentados.

⁸ “The cyborg artist that appears when we trace feminine lineages in art since the historical avant-garde is a complex and powerful one, a chimera that recognises her position as both subject and object of representation, as well as a creator that seeks to heighten our awareness of the various signifying media that connect artist and audience (...)” (Biro 2022, 503)

Em “Blue Dilemma” (1999) de Tony Oursler, uma instalação que tem a forma de uma “máquina fantástica”, as invenções tecnológicas são como incorporadas numa *timeline* invisível, em que os media imagéticos são corpos históricos narrando uma arqueologia (des)conhecida, como acontece com Stooky Bill, por exemplo, o boneco ventríloquo de John L. Baird, que em 1925 se tornou o primeiro corpo-media a ser teletransportado através do sistema mecânico experimental de transmissão de imagens em movimento. Este acontecimento que determinaria a possibilidade técnica da televisão, sucede o falhanço de se identificar a face humana nesse mesmo processo de teletransporte, já que esta não conseguiria estar exposta a uma fonte de luz suficientemente forte, necessária para que a forma fosse reconhecível através do seu contraste. E esta história dos media, instalada por Tony Oursler, é uma narrativa de corpos *uncanny*:

Blue is the media color for me, the flickering cold glow which one sees at night when passing the window of a house where someone is watching television: the corrosive, deadly, beautiful color of electronic waves washing over flesh. The devil too, and the different forms in which it has been depicted, kept appearing during my research with alarming frequency. I had to include this controversial figure that crops up whenever there are any new technological inventions.⁹

A sensação perturbante que emerge da opacidade sobre os modos de produção de alguns destes corpos-media não radica na ocultação dos meios técnicos para ampliar o impacto da aparição fantasmagórica, como acontece durante os séculos XIX e XX. Mas sim do facto de esta névoa, que obscurece as relações de produção, não ter uma razão alquímica ou científica, mas servir lógicas corporativas e alimentar a abstração produzida por uma *classe vetorial*, como diz McKenzie Wark: “If the capitalist class owns the means of production, the vectoralist class owns the vectors of information” (2019, 55). A emergência da informação, como força material de produção, é discutida em *Capital is Dead: is this something worse?*¹⁰, discorrendo sobre a formação desta classe dominante (*vectoralist*) que controla e é proprietária da informação, ou melhor, do vetor onde a informação é usada e recolhida¹¹. Informação que é constantemente produzida pela “mineral sandwich” (Wark 2019, 4) que guardamos no bolso e em todas as conversas “educativas” que temos com o algoritmo. Com esta proposta a autora identifica as ligações opacas da informação, recorrendo a uma metodologia que nomeia de “thought experiment”, como um gesto poético-crítico que experimenta a linguagem, atualizando em si outras linguagens poéticas e históricas, como a escrita de Karl Marx ou de Kathy Acker, entre outras. Portanto, afirmar que o capital está morto, permite ensaiar a figura do vetor como o avatar da

⁹ In “Blue Dilemma” (1999) de Tony Oursler. <https://tonyoursler.com/blue-dilemma-1>.

¹⁰ Dando continuidade ao anterior *A Hacker Manifesto* (2004). Harvard University Press.

¹¹ Segundo a autora, a noção de vetor foi adaptada de Paul Virilio, in *The Aesthetics of Disappearance* (2009). V. (Wark 2019, 174, nota 12).

emergência de uma nova classe dominante e circunscrever as produções de outras como a classe *hacker*. Sendo que o avatar é também uma representação gráfica fantasmática de circulação, cujas operações e ligações são opacas.

Os fantasmas, enquanto corpos-media, continuam a perpetuar o confronto entre matéria e imaginário, e topologizam de modo cirúrgico esse choque. Na atualidade, a presença de novos e mais corpos, parecem expropriar metodologias artísticas e arquivistas experimentais para alimentar, por exemplo, o *modus operandi* de redes neurais¹². As imagens produzidas por inteligência artificial são os novos espectros imagéticos num espetáculo técnico-científico. Agora a *séance* ganhou uma escala cibernética e os *media* continuam a assombrar (Sconce 2000), pois estamos nervosamente siderados com a possibilidade de já não conseguirmos distinguir uma imagem de raiz ótica de uma que seja um simulacro ótico. Um duplo já sem referente, que mimetiza um eixo (ou um vetor) entre um aparato e um corpo, mas já não existe corpo original, não existe cadáver desta imagem espectral.

As tecnologias das imagens produzem continuamente corpos-media espectrais que se confundem por vezes com as próprias (i)materialidades dos meios. Isto acontece de forma paradigmática com a imagem em movimento e o cinema, pois tal nos lembram José Bértolo e Margarida Medeiros (2020) num editorial publicado nesta mesma revista:

Não só o espectro povoa o cinema desde os seus primórdios, como partilha com ele a característica fundamental de ser uma figura dos limiares: da vida e da morte, do animado e do inanimado, do passado e do presente, do material e do intangível, pertencendo em simultâneo aos domínios do invisível e da visão. (Bértolo, Medeiros 2020, 10)

Às questões que lançámos como linhas a serem intercetadas para este número, recebemos um conjunto alargado de propostas que se organizam agora nesta edição e as quais atravessam tanto as corporalidades imaginadas nas práticas artísticas; como as práticas dos imaginários e poéticas pós-humanas; o pós-humanismo crítico; o pensamento crítico em torno da produção visual gerada através de inteligência artificial (IA), assim como o pensamento alargado sobre a técnica e os corpos.

Os artigos abrem com o texto “**Tecnicidade originária, animanidade e usos do corpo**” de António Fernando Cascais, pois, para além de estarmos muito entusiasmadas de o publicar, consideramos que a exploração das nossas temáticas lhe são devidas. O seu pensamento no exercício académico, assim como a reunião de assuntos

¹² Diz ainda Wark: “Tha capitalist class eats our bodies, the vectoralist class eats our brains” (2019, 59), o que quer dizer que as classes dominantes, algures emergentes no controlo de diferentes matérias e espaços do tempo e da história, se estabelecem na dicotomia corpo/mente.

“indisciplinados”¹³, sempre nos ensinou sobre as metodologias híbridas e transdisciplinares a adotar, sendo esta edição uma oportunidade de realizar um convite direto às suas temáticas atuais que inevitavelmente complexificam as nossas ideias sobre os usos do corpo tecnologicamente mediados e inscritos. **“Bearing witness to ecological excommunication: reflections on oil in Salgado and Herzog through *Cyclonopedia*”** de Francisco Nunes, coloca em questão de que modo este oleoso corpo-media é apto para refletir sobre uma ideia de incomensurabilidade, procurando entender qual a potência e operatividade filosófica e política deste conceito nas múltiplas mediações (artísticas) entre forças ecológicas e a subjetividade humana. Sofía Balbontín, discorre sobre as operações artísticas e investigativas de Juan Downey em **“Arquitecturas invisibles: Un escenario distópico de hibridación cyborg”** para complicar a ligação indissociável entre humanidade, tecnologia e ambiente, considerando a cibernética como uma macroestrutura de energia invisível que o artista propõe poeticamente capturar através de corpos-media que conduzem ondas eletromagnéticas, radiações, e vibrações sísmicas já presentes no planeta como “arquiteturas invisíveis”. Yáir André Cuenú-Mosquera, em **“Limbo of the gutters: The omission of color in the construction of afrolatinidad in Spider-Man: Into the Spider-Verse”**, coloca em discussão como a opção pela introdução de uma maior diversidade cultural e racial, no contexto desta obra cinematográfica, se revela precária ao perpetuar invisibilidades numa personagem que se constrói sob o signo da afro-latinidad. Em **“Atwood’s Dystopian Imagination and McLuhan’s Media Theories: Rethinking Transhumanism through Fictional Narratives”**, Christian Perwein faz uma abordagem às visões distópicas e utópicas que surgem nas leituras sobre o futuro dos *media*, retomando o território da ficção como uma estratégia narrativa e como manifestação cultural capaz de dar conta das polaridades que surgem no espectro trans-humano. **“Artivismo: literacia colaborativa na cultura visual digital”** de Rennier Ligarretto Feo é o último artigo desta secção, fechando as reflexões com uma prática educativa experimental, educ comunicativa, com testemunhos e didáticas que querem reverter os programas e potenciar outros importantes “modos de leitura”, já inseridos numa comunidade de estudantes atenta e crítica.

António Manso Preto abre os ensaios visuais com **“Sobre a Língua: o Texto-Corpo”**, numa montagem muito próxima da imagem em movimento que faz colidir texto e imagem. As páginas são transformadas em corpos analógicos, cuja fisicalidade se sente, obrigando a retirada dos corpos-media de qualquer ambiente digital: estas páginas libidinais devolvem as operações poéticas às inscrições da pele, tal como Artur Barrio o faz no seu “Livro de Carne”, acima mencionado. O ensaio visual **“A Garganta”**, de

¹³ Fazemos referência a um dos primeiros trabalhos académicos em Portugal que tentam reunir os pares em torno de *Indisciplinar a teoria — estudos gays, lésbicos e queer* (2004), publicado pela Fenda, com organização de António Fernando Cascais, afirmando um campo específico e autónomo que estimula investigações e o conhecimento sobre as suas realidades históricas.

Catarina Patrício, é uma *assemblage* que utiliza o desenho para catalisar o vírus da linguagem, em que a referência a William Burroughs não é só literária, é também plástica, e onde a aleatoriedade da técnica *cut-up* se corporaliza no campo das imagens. Patrícia Bandeira fecha esta secção com “**Cidades Fantasma: Rondologia e empreendimentos urbanos desabitados na Ásia**”, estabelecendo uma comparação ficcional de base algorítmica entre as imagens circulares geradas por redes neurais e o planeamento urbano idealizado por ativos financeiros na construção de cidades que já se desenham por um devir fantasmagórico.

O número fecha com a recensão de dois livros. *L’homme-montage. Une figure de la modernité*, de Bernd Stiegler (2019) é proposto por Ana Carolina Fiuza, incidindo na modernidade técnica como aparelho de montagem das matérias e dos imaginários. Para além da fotografia e do cinema, percebe-se que a tecnociência é território de assemblagens várias que procede da “psicotécnica” ou das “montagens dos sentidos” e, por isso mesmo, a montagem é apresentada como uma ferramenta técnica e estética para vários agrupamentos. Susana Amante, na sua recensão ao livro *Laughing with the Trickster: On Sex, Death, and Accordions*, de Tomson Highway (2022) — onde este autor, de cultura Cree, propõe um contraponto entre as mitologias indígenas e as mitologias greco-romanas e o cristianismo, nas suas visões de mundo — apresenta a figura do *trickster* como um corpo-media, apto a cruzar fronteiras e espaços limiaries, pertencente ao imaginário popular, que emergindo e unindo cada uma das partes do livro, é também a figura crítica que permite enlaçar as diferentes cosmovisões.

Quando começámos a pensar este número, tivemos uma importante interlocutora, a Margarida Medeiros que juntamente com a Teresa Mendes Flores, assumia na altura a direção editorial da RCL. Agora que terminamos, estamos um pouco mais sozinhas. Sem a possibilidade de partilhar estes corpos-media com a Margarida Medeiros, queremos deixar um profundo agradecimento por todo o seu trabalho, que nos ofereceu frequentemente o texto como ensaio de um gesto, de uma abertura poética na produção académica cheia de metodologias híbridas.

Referências

- Bértolo, José e Margarida Medeiros, eds. 2020. “Os Fantasmas da Fotografia e do Cinema: uma breve introdução.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (53): 7-14. <https://doi.org/10.34619/kmyn-g317>
- Biro, Matthew. 2022. “The Cyborg as Producer”, in *Biennale Arte 2022 — The Milk of Dreams*, Cat. 59^a Exposição Internacional de Arte — La Biennale di Venezia: 500-505.
- Castro, Aida e Maria Mire, eds. 2021. Dead Link: mediações das práticas artísticas. *Interact: Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia* (34). <https://revistainteract.pt/category/34/>.
- Castle, Terry. 1995. *The female thermometer: eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*. New York: Oxford University Press.
- Haraway, Donna. 1991. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.” In *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge: 149-181.
- Litvintseva, Sasha, and Beny Wagner. 2021. “Monster as Medium: Experiments in Perception in Early Modern Science and Film.” *e-flux Journal* (116). <https://www.e-flux.com/journal/116/379558/monster-as-medium-experiments-in-perception-in-early-modern-science-and-film/>.
- Sconce, Jeffrey. 2000. *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham, NC: Duke University Press.
- Miranda, J. Bragança. 2008. *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega.
- Wallace, Ian. 2022. Texto de introdução a “Seduction of the Cyborg”, in *Biennale Arte 2022 — The Milk of Dreams*, Cat. 59^a Exposição Internacional de Arte — La Biennale di Venezia: 499.
- Wark, McKenzie. 2019. *Capital is Dead: is this something worse?* London, New York: Verso.

AIDA CASTRO

Aida Castro é investigadora, docente e artista. Doutorada em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH UNL), com a tese “Mapeamento do Espaço entre Arte e Ciência na Cultura Contemporânea: Ligação e Intervalo”, tendo sido bolsista da FCT. Atualmente é professora na secção Multimédia na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde leciona nos programas de Licenciatura e Mestrado. É membro integrado da unidade de investigação ICNOVA e colaboradora do i2ADS. É coordenadora do projeto de investigação *(de)MONSTRAS: imaginários, corporalidades e materialidades anfíbias* (2023.24, ICNOVA). E, com Cristina Mateus, de *VIDEODREAMS: Práticas dos imaginários* (2022, FBAUP). Trabalha com Maria Mire numa dupla artística desde 2017. Co-editou, com Maria Mire, a revista *Interact #34*, Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia, sobre o tema *DEAD LINK: mediações das práticas artísticas* (2021) e o número 59 da *Revista de Comunicação e Linguagens*, com o tema *Corpos-Media: Matérias e Imaginários* (2023). Desde 2023 colabora como investigadora com Rogério Nuno Costa no âmbito do projeto europeu STAGES - Sustainable Theatre Alliance for a Green Environmental Shift, em colaboração com o Teatro Nacional D. Maria II.

ORCID

[0000-0001-9722-9482](https://orcid.org/0000-0001-9722-9482)

CV

[1417-2864-B898](https://www.aida-castro.com/cv)

Morada institucional

ICNOVA — Instituto de Comunicação da NOVA. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — NOVA FCSH. Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros | Gabinete: 348, 1099-032, Lisboa, Portugal.

Para citar este artigo

Castro, Aida, and Maria Mire. 2023. “Uma introdução para CORPOS-MEDIA: Matérias e Imaginários.” *Revista de Comunicação e de Linguagens* (59): 8-18. <https://doi.org/10.34619/httc-vtuk>.

DOI <https://doi.org/10.34619/httc-vtuk>

MARIA MIRE

Maria Mire (Maputo,1979). Vive e trabalha em Lisboa. O trabalho artístico e de investigação que desenvolve desde 2001 é sobretudo centrado nas questões da perceção da imagem em movimento. É doutorada em Arte e Design pela Faculdade de Belas Artes do Porto em 2016, com a tese “Fantasmagorias: a imagem em movimento no campo das Artes Plásticas”. Atualmente é professora e co-responsável do Departamento de Cinema/Imagem em Movimento do Ar.Co., em Lisboa. Colabora igualmente no Mestrado em Património Cinematográfico e Audiovisual da ULHT, assim como no Mestrado de Artes do Som e da Imagem da ESAD.CR. No âmbito da dupla artística que tem com Aida Castro, ambas foram editoras convidadas da *INTERACT #34* sob o tema *DEAD LINK: mediações das práticas artísticas* (2021) e do número 59 da *Revista de Comunicação e Linguagens*, com o tema *Corpos-Media: Matérias e Imaginários* (2023). Realizou o filme *PARTO SEM DOR*, uma conversa imaginada com Cesina Bermudes, que integrou a seleção oficial do *INDIELISBOA 2020* e na sua passagem pelo *PORTO FEMME - International Film Festival* recebeu o Prémio Melhor Documentário - Competição Nacional. O seu último filme *CLANDESTINA*, estreou em 2023 no *Doclisboa*, sendo um projeto cinematográfico produzido pela *TERRATREME* e que contou com o apoio do *ICA - Instituto do Cinema e Audiovisual* e da *RTP*.

ORCID

[0000-0002-9668-4261](https://orcid.org/0000-0002-9668-4261)

Morada institucional

LiDA — Laboratório de Investigação em Design e Artes / ESAD.CR — Politécnico de Leiria, Rua Isidoro Inácio Alves de Carvalho, 2500-321, Caldas da Rainha, Portugal.