

L'hybride de Lygia Clark

Suely Rolnik

«Combien d'êtres suis-je pour aller chercher toujours dans l'être qui m'habite les réalités des contradictions? Combien de joies et de douleurs mon corps s'ouvrant comme un gigantesque chou-fleur a-t-il offert à l'autre être qui est secret en moi? Dans mon ventre habite un oiseau, dans mon coeur, un lion. Celui-ci n'en finit pas de se promener de ci, de là. L'oiseau grogne, trépigne et finit par être sacrifié. L'oeuf continue à l'envelopper, comme un suaire, mais c'est déjà le début d'un autre oiseau qui naît immédiatement après la mort. Il n'y a pas même d'intervalle. C'est le festin de la vie et de la mort entrelacées.»¹

Des oiseaux et des lions nous habitent, dit Lygia - ils sont notre corps-bête². Corps-vibratile, sensible aux effets du mouvement des flux des univers qui nous traversent. Corps-oeuf, dans lequel germent des états intensifs inconnus provoqués par les nouvelles compositions que les flux, se promenant de ci de là, font et défont. De temps à autre, la germination s'accumule à tel point que le corps ne parvient plus à s'exprimer en sa figure actuelle. C'est l'inquiétude: la bête grogne, trépigne et finit par être sacrifiée; sa forme devient son suaire. Si nous nous laissons prendre, c'est le début d'un autre corps qui naît immédiatement après la mort.

Mais, par quoi exactement devrions-nous nous laisser prendre? Par la tension entre la figure actuelle du corps-bête qui insiste par force d'habitude, et les états intensifs qui s'y produisent irréversiblement, exigeant la création d'une nouvelle figure. Nous laisser prendre par le festin de la vie et de la mort entrelacées - le tragique. La capacité à habiter cette tension³, peut constituer un critère pour distinguer les modes de subjectivation. Un critère éthique, car fondé sur l'expansion de la vie, celle-ci se produisant dans la production de différences et dans leur affirmation en de nouvelles formes d'existence.

¹Lygia Clark, lettre à Mario Pedrosa, 1967, in Sonia Lins, *Artes*. Paris, 1996.

² En portugais "corpo-bicho", en allusion aux *Bichos*, la série d'oeuvres de Lygia Clark qui portent ce nom.

³ cf. Paulo César Lopes, *Pragmática do Desejo. Aproximações de uma teoria da clínica na obra de Félix Guattari e Gilles Deleuze*. Thèse de Doctorat, III^e cycle de Psychologie Clinique de la PUC/SP. São Paulo, 1996.

L'art est le champ privilégié de l'affrontement du tragique. Un mode artiste de subjectivation se reconnaît par son intimité particulière avec l'entrelacement de la vie et de la mort. L'artiste parvient à se tenir à l'écoute des différences intensives qui vibrent en son corps-bête et, se laissant prendre dans la douleur de son trépignement, se livre au festin du sacrifice. Alors comme un gigantesque chou-fleur, son corps-oeuf s'ouvre, et de lui naîtra, avec son oeuvre, un autre moi jusqu'alors larvaire.

L'artiste et l'oeuvre se font simultanément, en une inépuisable hétérogénèse. C'est à travers la création que l'artiste fait face au malaise de la mort de son moi actuel, causée par la pression de ses moi larvaires qui s'agitent en son corps. Cet affrontement, l'artiste le réalise dans la matérialité de son travail: là s'inscrivent les marques de cette rencontre singulière avec le festin tragique. Marques de cette expérience, elles portent la possibilité de sa transmission: augmentent ainsi dans la subjectivité du récepteur les chances de réaliser cette rencontre, de s'approcher de son corps-vibratile, de s'exposer aux exigences de création de ce corps.

Ainsi l'art est-il une réserve écologique des espèces invisibles qui habitent notre corps-bête et sa généreuse vie germinative; source d'oxygène pour l'affrontement du tragique. La perméabilité entre cette réserve d'hétérogénèse et le reste de la planète, est variable selon les contextes historique. Son degré détermine dans quelle mesure la planète peut respirer les airs de la réserve.

Dans le monde contemporain, nous nous trouvons devant une situation paradoxale. D'une part, l'art constitue un domaine bien délimité, ce qui produit l'impression que dans le reste de la planète le corps-vibratile s'est en quelque sorte fané. Un type de subjectivité se met en place qui tend à méconnaître les états intensifs et à s'orienter uniquement par la dimension formelle. Y contribue grandement le fait que le marché soit devenu aujourd'hui le principal - si ce n'est le seul - dispositif de reconnaissance sociale. Ceci a pour effet une orientation de plus en plus prononcée des subjectivités vers des formes censées être valorisables en fonction de cette reconnaissance, et de moins en moins en fonction de l'efficacité des formes en tant que véhicules de sens pour des différences qui surviennent. A la constitution de ce mode moins expérimental et plus mercadologique de subjectivation, les monopoles des médias concourent tout particulièrement. Dans leurs artères électroniques, naviguent, vers toute la planète, des images de formes d'existence idéalisées, qui paraissent planer, inébranlables, au-dessus des turbulences du vivant. La séduction de ces figures mobilise une quête frénétique d'identification, toujours en échec mais toujours recommencée, puisqu'il s'agit là de montages imaginaires.

Cependant, d'autre part, notre corps-bête trépigne plus que jamais: les nouvelles technologies de communication et d'information font en sorte que chaque individu est habité par des flux de la planète entière en permanence. Cette densification d'univers multiplie les hybridations, et stimule en conséquence l'engendrement des différences qui vibrent dans le corps et le font grogner. Ainsi la disparité entre l'infinitude de la production de différences et la finitude des formes s'exacerbe de plus en plus: entre l'oeuf et le suaire, il n'y a plus même d'intervalle, comme nous en avertissait Lygia dès les années 60; les formes aujourd'hui sont plus éphémères que jamais.

En d'autres termes: beaucoup d'univers, beaucoup d'hybridation, une production de différence intensifiée; mais, paradoxalement, peu d'écoute de cette rumeur, peu de fluidité, une puissance d'expérimentation débilitée. Dans ce monde de subjectivités mercadologiques, la perméabilité entre l'art - lieu et seul lieu où le grognement est entendu comme un appel à la création - et le reste de la planète s'amointrit. Hors de l'art et de l'artiste, chaque grognement de la bête, chaque mort d'une figure de l'humain, tend à être vécu comme une menace d'anéantissement total. Cette sensation peut provoquer des réactions pathologiques, et là on entre dans un tout autre domaine: celui de la clinique.

La disparité entre la bête et l'homme, réduite à osciller entre la réserve écologique de l'art et l'asile dans la clinique, voit son pouvoir disruptif devenir stérile. Ne trouvant pas de voies d'existentialisation, les différences finissent par avorter. Esthétique et éthique se dissocient: le processus de création expérimental de l'existence se désactive; la vie s'amuit.

C'est dans ce contexte que se pose la question qui, à mes yeux, est le moteur de l'oeuvre de Lygia Clark: inciter chez le récepteur le courage de s'exposer au grognement de la bête; l'artiste étant ainsi un "propositeur" des conditions pour cet affrontement. Ce que Lygia recherche c'est que le festin de l'entrelacement de la vie et de la mort sorte des frontières de l'art et se dissémine dans l'existence. Elle poursuit des solutions pour que l'objet lui-même ait le pouvoir de provoquer cette déclôture.

Bien que présente tout au long de son oeuvre, cette proposition est plus facilement cernable à partir de la phase qui débute en 1964 par *Caminhando* (*Cheminant*), moment où Lygia va plus loin dans l'investissement du pôle expérimental de l'art, au détriment du pôle narcissique/mercadologique. C'est à cette époque qu'elle écrit: «*Même si cette nouvelle proposition n'est plus considérée*

comme une oeuvre d'art, il faut la mener de l'avant (une nouvelle modalité d'art?)»⁴. Sa question se radicalise et s'explique avec plus de vigueur. Le sens de l'objet dépend maintenant entièrement de l'expérimentation, ce qui empêche que l'objet soit simplement exposé et que le récepteur puisse le consommer sans en être affecté. L'objet perd son autonomie, «*il est seulement une potentialité*»⁵, qui sera actualisée, ou pas, par le récepteur. Lygia veut parvenir au point minimal de matérialité de l'objet, là où il n'est rien d'autre que l'incarnation de la transmutation qui s'est opérée dans sa subjectivité, point où, pour cette raison même, l'objet atteint sa puissance maximale de contagion.

Dans les *Objetos Relacionais (Objets Relationnels)*, sa dernière oeuvre, Lygia arrive au plus près de ce point. De petits sacs en plastique ou en tissu, pleins d'air, d'eau, de sable ou de polystyrène; des tuyaux en caoutchouc, des tubes en carton, des chiffons, des collants, des coquillages, du miel et bien d'autres objets inattendus s'éparpillent dans l'espace poétique qu'elle a créé dans l'une des chambres de son appartement, et auquel elle donne le nom de “cabinet”. Ce sont les éléments d'un rituel d'initiation qu'elle met en place au cours de “séances” régulières avec chaque récepteur.

Mais à quoi sommes-nous initiés dans son cabinet expérimental? Au vécu du démontage de notre contour, de notre image corporelle, pour nous aventurer dans la processualité bouillonnante de notre corps-vibratile sans image. Le voyage vers cet au-delà de la représentation est si radical que, par prudence, Lygia laissait un petit caillou dans la main du récepteur/patient durant toute la séance, pour qu'il puisse, à l'exemple du petit Poucet, retrouver le chemin du retour. Retour vers le familier, le connu, le domestique; retour à la forme, à l'image, à l'humain: “la preuve de la réalité”, disait Lygia de cet aspect de son rituel.

Ainsi l'initiation qui se mettait en place dans le cabinet expérimental de Lygia n'avait rien à voir avec l'expression ou la récupération de soi-même, ni avec une découverte d'une quelconque unité ou intériorité, au sein desquelles seraient cachés des fantaisies, primordiales ou non, et qu'il s'agirait de ramener à la conscience. Au contraire, c'est au corps-oeuf que les *Objetos Relacionais* nous amènent. Ces étranges objets créés par Lygia ont le pouvoir de nous faire différer de nous-même.

La radicalisation de la proposition de Lygia s'annonçait dès le *Trepante (Grimpant)*, dernier exemplaire de la famille prestigieuse des *Bichos (Bêtes)*. Cette radicalisation acquit de la visibilité dans le coup de pied que décocha Mario

⁴ “A magia do objeto sem função”, inédit, 1965.

⁵ “1964: Caminhando”, in *Lygia Clark*. Col. Arte Brasileira Contemporânea. Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

Pedrosa⁶ à l'oeuvre lorsqu'il la vit pour la première fois et dans la joie qu'il éprouva de pouvoir shooter une oeuvre d'art. Le geste mémorable du critique et ami matérialise le coup de départ d'un saut dans l'oeuvre de Lygia, qui allait l'amener vers une région chaque fois plus frontalière de l'art, particulièrement de l'art de son époque. Un mystère commence à planer sur son oeuvre, qui se maintiendra pendant les vingt quatre dernières années de sa vie et même au-delà. Est-ce à l'art lui-même que Lygia aurait donné un coup de pied? Se serait-elle vidée comme artiste? Serait-elle devenue folle?

Douze ans plus tard, en créant les *Objetos Relacionais*, sa dernière oeuvre, c'est Lygia Clark elle-même, à ce moment-là incomprise et marginalisée par le monde de l'art, qui apporte une réponse: elle était devenue psychothérapeute. Les quelques critiques qui s'aventuraient encore à l'époque à penser son oeuvre eurent tendance à accepter cette explication (sans pour autant parvenir à cerner la valeur thérapeutique de son travail). C'est ainsi que fut établie l'interprétation officielle de l'oeuvre de Lygia Clark post-shoot.

A l'époque, je m'accommodai également de la réponse, si bien qu'à la demande de Lygia j'entrepris une lecture psychanalytique de ses séances avec les *Objetos Relacionais*, que je traitais comme pratique clinique dans le mémoire de D.E.S.S en Psychologie que j'ai soutenu dans une université parisienne⁷. Mais aujourd'hui je n'accepte pas aussi facilement cette explication selon laquelle Lygia serait devenue thérapeute. Et ce n'est pas par quelque prurit d'orthodoxie. Au contraire, c'est parce qu'il me semble que le défi que Lygia nous propose est justement celui d'éprouver cette position frontalière où elle s'était installée peu à peu. C'est Lygia elle-même qui commente ainsi sa proposition avec les *Objetos Relacionais* dans une interview: «C'est un travail frontière parce que ce n'est ni de la psychanalyse, ni de l'art. Alors je reste à la frontière, complètement seule»⁸. Aujourd'hui j'entendrais d'une autre manière la demande de Lygia: plutôt que de la ramener vers le monde de la clinique, comme je le fis dans les années 70, il faudrait essayer d'aller à sa rencontre, à la frontière.

Bien qu'il me paraisse parfaitement pertinent de mettre en oeuvre les propositions de Lygia dans le travail clinique - ce qu'elle désirait d'ailleurs -, je ne

⁶ Mário Pedrosa, l'une des figures les plus importantes de l'histoire de la critique d'art au Brésil, fut un interprète privilégié de l'oeuvre de Lygia Clark.

⁷ *La mémoire du corps*, Paris, UER de Sciences Humaines Cliniques, Sorbonne, Université de Paris VII, 1978.

⁸ «A radical Lygia Clark», interview par Wilson Coutinho pour le *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15/12/1980.

pense pas qu'il y ait eu une Lygia artiste et une autre, thérapeute. Et, plus encore, je pense que cette division atténue la force disruptive de son oeuvre. Le coup de pied, geste de Lygia dont Mario Pedrosa fut l'interprète, ne visait pas l'art, mais le confinement de l'art dans une discipline autonome qui implique la réification du processus créateur. Lygia voulait disloquer l'objet de sa condition de fin à une condition de moyen. Le saut de Lygia, après les *Bichos*, ne la porte pas vers un au-delà de l'art, qui se situerait à l'intérieur de la clinique, mais plutôt vers une frontière où la question qui traverse l'ensemble de son oeuvre s'affine. Et cet affinement aura des effets aussi bien dans l'art que dans la clinique.

La question que Lygia matérialise dans son oeuvre a le pouvoir d'arracher la clôture qui isole l'art en tant que réserve écologique d'affrontement du tragique. Aussi son oeuvre finit-elle par conduire à des hybridations de l'art avec d'autres pratiques, particulièrement avec la clinique; et ce n'est pas un hasard. On l'a vu, la clinique naît exactement dans un contexte socio-culturel qui fait taire le grognement de la bête, en l'encageant dans l'art; en dehors de l'art, dans les autres domaines de la vie sociale, ce grognement tend à être vécu comme un trauma. Il est curieux de remarquer que Lygia nomme "état d'art" ce qui, en nous, écoute ce grognement, et Gilles Deleuze, "état de clinique", ce qui, en nous, le fait taire. L'hybride art/clinique qui se produit dans l'oeuvre de Lygia explicite la transversalité qui existe entre ces deux pratiques. Problématiser cette transversalité peut convoquer le pouvoir de critique qui est tout aussi présent dans l'art que dans la clinique.

En premier lieu, cet hybride permet de rendre visible la dimension clinique de l'art: la revitalisation de l'état d'art, implique potentiellement un dépassement de l'état de clinique. De la même manière, une dimension esthétique de la clinique y gagne la visibilité: le dépassement de l'état de clinique, implique potentiellement une revitalisation de l'état d'art.

En second lieu, nous découvrons dans les deux pratiques la présence d'une même dimension éthique: l'exercice d'une dislocation du principe constitutif des formes de la réalité qui prédomine dans notre monde. Se défaire de l'attachement aux formes-suaires comme référence, pour pouvoir se constituer et se reconstituer au festin de l'entrelacement de la vie et de la mort, ou dans les mots de Lygia « *pour que tout dans la réalité soit processus* »⁹. Son hybride art/clinique nous montre que la question éthique fondamentale qui traverse ces deux champs est de créer des conditions pour que l'on puisse s'exposer au malaise provoqué par le tragique.

⁹ Lettre à Hélio Oiticica, du 26/10/1968, in *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Funarte, Rio de Janeiro, s.d.

Et, enfin, une même dimension politique s'explique dans ces deux pratiques: de la perspective de leur hybridation, elles se révèlent comme des forces de résistance contre la stérilisation du pouvoir disruptif de la disparité entre l'infinie germination du corps-oeuf et la finitude des formes qui incarnent chacune de ses créations. Nous l'avons vu, la rigidité de la séparation entre ces pratiques implique une pathologisation de l'état d'art: les chances de se constituer des territoires qui soient l'expression des différences engendrées en notre corps-bête diminuent, et avec elles nos chances d'investir la dimension expérimentale de la vie, la construction de la vie elle-même comme oeuvre d'art.

Mais art et clinique ne s'en confondent pas pour autant: bien que tous deux visent à la mobilisation de l'état d'art dans la subjectivité, la singularité de la clinique est de traiter les entraves psychiques à cette mobilisation, ce qui n'intéresse pas l'art. Ces entraves s'érigent toujours à la frontière entre le corps-bête et ses formes en l'homme, seules en varient les modalités. Une de ces modalités est le *borderline*: un type de subjectivité qui n'est pas prisonnière d'une forme, comme c'est le cas dans la névrose, ni perdue dans l'intensité du corps-vibratile, comme c'est le cas dans la psychose; funambule, elle s'équilibre sur la ligne frontalière. Dans cette position précaire il est plus facile d'avoir accès à la bête; on y gagne une plus grande liberté de dénaturalisation des formes. Le processus y est d'une grande fluidité, malgré le risque permanent de chute. Si la chute est du côté de la névrose, il y a arrêt du processus; si elle se fait du côté de la psychose, le processus se met à tourner dans le vide à l'infini¹⁰.

Lygia n'a jamais caché sa préférence pour les *borderlines*, sûrement en raison de leur plus grande versatilité dans le va-et-vient entre la bête et l'homme. Avec ce type de récepteur, Lygia obtenait plus facilement l'effet qu'elle souhaitait de ses *Objetos Relacionais*, sans avoir à s'ennuyer avec de la monotonie de la névrose, ni à s'épuiser avec les terreurs de la psychose. Ces situations, propres à la clinique, lui pesaient lourdement: dans de nombreuses lettres elles se plaignent de se sentir trop imprégnée par ce qui se passe au cours des séances, complètement exténuée. A tel point qu'elle met un terme à ses pratiques, quelques années après avoir commencé et bien avant de mourir. En 1984, elle écrit à Guy Brett qu'elle considère ce travail tari, qu'elle ne s'y intéresse plus parce qu'elle en domine déjà le concept, qui d'ailleurs, dit-elle, “sont plusieurs”¹¹.

¹⁰ cf. note 2.

¹¹ Lettre du 31/08/1984.

Je crois que Lygia se dit thérapeute, à elle-même comme aux autres, en réponse à la surdité ambiante qui se constitue autour de son oeuvre, en opposition diamétrale au succès qu'elle connaît dans les années 50 et 60: il ne faut pas oublier que le moment du shoot radicalisateur de Lygia, est aussi le moment où son prestige atteint son apogée, à l'échelle internationale¹². C'est sans doute lorsqu'elle se sent le plus soutenue qu'elle peut effectuer ce périlleux saut sur le trapèze de la création. Mais elle est allée trop loin, et le filet du milieu artistique ne se trouvait plus au-dessous de son trapèze: pour ce milieu, sauf rarissimes exceptions, son oeuvre ne faisait plus aucun sens. En se disant thérapeute, Lygia cherche à se reconstruire un filet, un autre réseau de support de sens pour ses propositions, qu'elle ira chercher cette fois dans le milieu psychanalytique. Lequel, d'ailleurs, ne le lui accordera jamais.

Ainsi, si l'on prend comme vérité l'explication que donne Lygia des séances avec les *Objetos Relacionais*, on accepte le confinement de son oeuvre dans une méthode thérapeutique, ce qui revient au même que de la confiner dans l'art en tant que domaine isolé. Or, n'est-ce pas exactement ce confinement que Lygia combattait avec tant d'acharnement? N'est-ce pas justement pour y échapper qu'elle a créé cet hybride à la frontière entre les deux champs comme une dernière arme? Lygia elle-même déclare: «*Je n'ai pas échangé l'art contre la psychanalyse. Toutes mes recherches m'ont simplement amené à faire ce que je fais, et ce n'est pas de la psychanalyse. Tout mon travail, depuis que j'ai demandé, la première fois, la participation du spectateur, en 59, exige la participation du spectateur; mon travail a toujours été mené pour que l'autre puisse l'expérimenter, et pas seulement pour mon expérience.*»¹³ «*Pour l'instant, j'ai la conscience que mon travail est un champ 'expérimental', riche en possibilités et c'est tout.*»¹⁴

Persister à considérer la dernière proposition de Lygia comme une méthode thérapeutique peut nous mener à rater l'essentiel: la force disruptive de son hybride constitué d'art et de clinique, qui fait vibrer la tension du tragique dans l'art comme dans la clinique et qui rend indissociables éthique et esthétique.

Parce que Lygia s'est mise sur le bord de l'art de son temps, son oeuvre indique de nouvelles directions pour l'art, en revitalise la puissance de contamination. L'artiste comme “propositeur” de conditions qui permettent au

¹² En 1963, exposition à New York à la *Louis Alexander Gallery*, année également de la 7^e *Biennale de São Paulo*, où une salle spéciale lui est consacrée; en 1965, exposition à Londres, à la *Galerie Signals*; en 1968, salle spéciale à la 34^e *Biennale de Venise*.

¹³ Interview accordée à Jorge Guinle, s.d.

¹⁴ Lettre à Mme. Karlicow, avec laquelle Lygia avait entrepris un travail de relaxation, s.d.

récepteur de se laisser embarquer dans le démontage des formes - y compris des siennes propres - en faveur de nouvelles compositions de flux que son corps-vibratile vit au cours du temps.

Parce qu'elle s'est mise sur le bord également de l'art de son temps, Lygia nous indique, à nous autres analystes, de nouvelles directions à explorer. Si nous sommes disposés à aller à sa rencontre sur la frontière, nous sommes menés à regarder en face le corps-bête et à le découvrir dans sa richesse et sa complexité. On se rend compte alors que si dans le travail de la clinique c'est bien la relation au corps-bête qui est en jeu, nous avons cependant l'habitude de le ramener à ses formes humaines dès que nous le percevons. Face à cette constatation, on ne peut que penser à une ré-orientation de nos pratiques. Mais vers où pointent ces nouvelles directions?

Ce que l'hybridation avec l'art nous permet de percevoir c'est que toute pathologie concerne la relation au tragique, plus précisément la difficulté de faire le passage entre le corps-bête et ses formes humaines. On l'a vu, les versions de cette difficulté sont nombreuses - par exemple, rester empêtré dans les intensités du corps, dilacéré par la douleur de son grognement, comme dans la psychose; ou accroché à des stratégies existentielles montées pour l'anesthésier, comme dans la névrose. Quelle que soit la modalité d'interruption du processus¹⁵, l'effet en est toujours le même: la puissance créatrice est minée et l'état d'art engourdi; un état de clinique s'installe alors dans la subjectivité. Les pratiques analytiques consisteraient ainsi à créer des conditions favorables à une dépathologisation de la relation avec le tragique. Cela passe, pour l'essentiel, par la conquête d'une intimité avec le point innommable d'où émergent les formes.

Lygia Clark ne propose pas d'abandonner l'art, ni même de l'échanger contre la clinique, mais d'habiter la tension de ses bords. Se situant sur cette zone frontière, son oeuvre possède virtuellement la force de "traiter" tout autant l'art que la clinique, afin qu'ils puissent récupérer ce pouvoir de critique du mode dominant de subjectivation, en fonction des différences qui demandent à s'affirmer; et également récupérer cette puissance de revitalisation de l'état d'art, dont dépend l'invention de l'existence. Serait-ce là son utopie? Laissons à Lygia le dernier mot:

« Si la perte de l'individualité est de toute façon imposée à l'homme moderne, l'artiste lui offre une vengeance, et l'occasion de se retrouver. En même temps qu'il se dissout dans le monde, qu'il se fond dans le collectif, l'artiste perd sa singularité,

¹⁵ cf. note 2.

son pouvoir expressif. Il se contente de proposer aux autres d'être eux-mêmes et d'atteindre le singulier état d'art sans art. »¹⁶

(Traduit par Alain Mouzat)

¹⁶ “1965: A propósito da magia do objeto” in *Lygia Clark*. Col. Arte Brasileira Contemporânea, Funarte, Rio de Janeiro, 1980; p.26.

Suely Rolnik est psychanalyste et Professeur en Titre à l'Université Catholique de São Paulo (coordinatrice du Noyau d'Etudes et de Recherche de la Subjectivité du III^e Cycle de Psychologie Clinique). Auteur de *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo* (1989), de *Inconsciente Antropofágico. Ensaio sobre as subjetividades contemporâneas* (Estação Liberdade, 1997) et, en collaboration avec Félix Guattari, de *Micropolitica. Cartografias do desejo* (1986, 4^e éd. 1996). Organisatrice du recueil de Guattari, *Pulsões políticas do desejo. Revolução molecular* (1986, 3^e éd. 1987). Éditeur avec Peter Pál Pelbart, du n^o épécial "Gilles Deleuze" des *Cadernos de Subjetividade* (1996). Directrice de la collection *Linhas de fuga* (Ed. Escuta). Traductrice, entre autres, de *Mille Plateaux* (Vol. III/IV) de Deleuze et Guattari (Ed. 34, 1997).