

## Est-ce que le plus profond est la peau ? Digressions et multiplicités

*O mais profundo é a pele? Digressões e multiplicidades*

Maria Helena Lisboa da CUNHA

Pesquisador Visitante Emérito FAPERJ, Edital 09-  
2022 (PVE), IFCH/UERJ

Email: helenaherculana15@gmail.com

### RÉSUMÉ:

Dans un livre connu de ses lecteurs, *L'âme et la danse*, le poète Paul Valéry affirme que le plus profonde est la peau, mais comme les philosophes posent plus des questions que les poètes, dans mon article je fais de l'affirmation une provocation et une interrogation. Dès Nietzsche au XIX siècle, Artaud et Deleuze au XX siècle, et encore Spinoza au XVII siècle, qui pose la question, qu'est-ce qui peut un corps?, le corps a été sauvé de son oubliement par la supériorité de l'âme et s'est réapproprié de ses droits. L'article que je présente ici discute de ces concepts et a l'intention de montrer au lecteur le corps comme createur d'insoupçonnées potencialités.

PAROLES-CLEFS: Nietzsche, corps, forces, peau, devenir.

### RESUMO:

Num texto conhecido de seus leitores, *A alma e a dança*, o poeta Paul Valéry afirma que o mais profundo é a pele, mas como os filósofos são mais questionadores do que os poetas, no meu texto, abaixo mencionado, coloco a afirmação como uma interrogação, como provocação. Desde Nietzsche, no séc. XIX, passando por Artaud e Deleuze, no séc. XX, e ainda no séc. XVII com Spinoza, que já coloca a pergunta pelo que pode um corpo?, o corpo foi resgatado do seu esquecimento correlato à superioridade da alma e se reapropriou de seus direitos. O texto ora apresentado discorre sobre esses conceitos e pretende trazer ao leitor o corpo como criador de potencialidades insuspeitadas.

PALAVRAS-CHAVES: Nietzsche, corpo, forças, pele, devir.

Nietzsche travaille avec des forces et pas avec des concepts (*kategorien*, catégories) de l'entendement, autrement dit avec des catégories métaphysiques. Or, les forces sont situées dans le corps, pas dans l'esprit. C'est pourquoi le concept de "Grande Raison" chez Nietzsche se rapporte au corps: le corps est la Raison avec un "R" majuscule, tandis que les concepts de l'entendement sont une raison avec un "r" minuscule, car ils ne sont pas essentiels à la vie. Ils remplissent un rôle secondaire et utilitaire, celui qui nous permet d'appartenir à la société de consommation à laquelle nous sommes liés depuis la révolution industrielle et le développement du capitalisme: "Le corps est une grande raison, une pluralité à sens unique, une guerre et une paix, un troupeau et un pasteur (...) ton corps et ta grande raison: il ne dit pas *moi*, mais il est *moi*" (Nietzsche, 1908, "Des contempteurs du corps", p. 45). Nietzsche appelle ce système corporel le Soi-même (*das Selbst*), parce qu'il constitue le noyau affectif et limbique qui potentialise le corps: "Derrière tes pensées et tes sentiments, mon frère, se tient un puissant maître, un sage inconnu – il se nomme Soi-même (*das Selbst*). il habite ton corps, il est ton corps." (Nietzsche, 1908, p. 46). La "volonté de puissance" (*der Wille zur Macht*) désigne précisément cela, et c'est pour ça que Nietzsche utilise souvent les termes instinct (*Instinkt*), tendance (*Tendenz*), affect (*Affekt*) ou *pathos* pour se référer à cette volonté de puissance, qui n'est pas la volonté de la conscience égoïque (*Gewissen*), ni celle de la conscience morale, le surmoi freudien (*Bewusstsein*), mais la force vitale de la nature (*physis*):

(...) dans la nature ce n'est point la détresse qui regne, mais l'abondance, le gaspillage, même jusqu'à l'absurde. La lutte pour l'existence n'est qu'une *exception*, qu'une provisoire restriction de la volonté de vivre: la petite comme la grande lutte pour l'existence gravitent sous tous rapports autour de la prépondérance, de la croissance, de l'expansion, conformément à la volonté de puissance qui est justement volonté de vie (Nietzsche, 1999, § 349).

Dans l'aphorisme 382 du *Gai savoir*, nommé "La grande santé", Nietzsche rappelle que la santé se dit de la force, de la puissance et de la noblesse: "Nous autres qui sommes nouveaux, sans nom, difficiles à comprendre, nous autres prémices d'un avenir encore incertain – nous avons besoin d'une nouvelle santé, plus vigoureuse, plus maligne, plus tenace, plus téméraire, plus joyeuse que ne le fut toute santé jusqu'alors" (Nietzsche, 1999, p. 291). Cette santé, du corps et de l'esprit, joyeuse et aventureuse, soumise aux manœuvres du hasard et pas à une téléologie quelconque, doit être transvalorisée, "par-delà du bien et du mal": la santé de l'artiste, du saint, du génie, du législateur, du sage, de l'homme pieux et du devin — une santé qu'il faut toujours acquérir et, en même temps, abandonner pour la conquérir à nouveau, dans un mouvement continu, car il n'y a pas de vie sans mouvement: "Ne sommes-nous pas au cœur de la plus rayonnante matinée? Sur de vertes et tendres pelouses, royaume de la danse? Y eut-il jamais heure

plus favorable à la gaieté? Qui nous chantera une chanson si ensoleillée, si légère, si aérienne qu'elle n'effarouche *pas* même les cigales – qu'elle les invite plutôt à chanter et à danser avec nous?” (Nietzsche, 1999, § 383, p. 293).

Dans le texte “Du corps-écriture. Nietzsche, son ‘moi’ et ses écrits”, Cragnolini, philosophe argentine de grand poids que j’ai rencontrée à Mexico, à l’occasion d’un Congrès de Philosophie auquel j’ai été invitée par mon amie et partenaire de projets dans le domaine de la philosophie de Nietzsche, Deleuze, Bergson, Kierkegaard, Rebeca Maldonado de l’Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), s’exprime ainsi:

L’écriture n’est pas – seulement – le “récit” des expériences vitales: dans un sens nietzschéen, elle est elle-même une expérience de vie. Car celui qui écrit lorsque nous écrivons, c’est notre corps avec ses forces, lesquelles sont toujours, en même temps, les forces des autres qui s’articulent aux nôtres. Forces propres-dépropriées de l’écriture : ainsi, on n’écrit pas avec le corps, c’est le corps lui-même qui écrit et s’écrit.  
(Cragnolini, 2001, p. 132)

Concernant le corps, Cragnolini attire l’attention sur le fait que, chez Nietzsche, le corps possède de nombreuses âmes: il est “une structure sociale de plusieurs âmes” (Nietzsche, 1998, § 19), étant un rapport de forces qui se manifestent tantôt comme matière, tantôt comme énergie – hypothèse adoptée par Jung dans sa collaboration avec les physiciens quantiques Niels Bohr et Wolfgang Pauli. Selon lui: “Comme la psyché et la matière sont enfermées dans un seul et même monde, et, de plus, se trouvent en contact permanent l’une avec l’autre, (...) il y a non seulement la possibilité, mais même une certaine probabilité que la matière et la psyché soient deux aspects différents d’une seule et même chose” (Jung, 1986, p. 152), il s’agit d’une multiplicité de masques, de visages multiples, qui se présentent comme un seul et même “moi”: “Masques des pures apparences et du pur se-manifester-à-la-surface, sans aucun fond derrière, sinon ce fond défondé du chaos sans nom, sans mot, sans son” (Cragnolini, 2006, p. 73). Ce procédé fait en sorte que tous les masques renvoient à d’autres masques, principe largement exploité dans les arts plastiques et visuels (Pollock et De Kooning), dans la littérature (Kafka, Joyce, Rosa, Lispector) et dans le cinéma (Ozu, Renoir, Truffaut, Resnais, Ozon, Fellini, Antonioni, Visconti, Bergman, Wenders), comme un dispositif capable de repousser à l’infini tout fondement et d’annuler toute perspective qui prétendrait remonter vers un “fondement” — ce que l’on appelle en français *mise en abyme* (ou narration en abîme), selon l’expression introduite par André Gide, pour désigner une narration qui contient en elle-même d’autres narrations.

Chez Nietzsche, la surface ne s’oppose pas à la profondeur, comme on pourrait le penser dans une perspective métaphysique; au contraire, la surface est ce qui permet à la profondeur devenir visible, ce par quoi la profondeur se manifeste. Sa philosophie généalogique, en valorisant la vie comme la valeur

suprême de toutes les valeurs, s’inspire des grecs, pour qui les apparences étaient “superficielles – par profondeur” (*oberflächlich – aus Tiefe*), et conçoit la “volonté d’art” comme “volonté d’illusion”, devenir dionysiaque d’un dieu protéiforme (Protée, personnage mythologique, était doté du pouvoir de se transformer à volonté – en animaux, en végétaux ou en éléments comme l’eau et le feu) qui danse et se travestit avec des masques de toute nature, humains et animaux :

Qu’est-ce que pour moi “l’apparence” (*Schein*)! Non pas en vérité le contraire d’un être quelconque (...) Ce n’est certainement pas un masque inerte que l’on pourrait appliquer et sans doute aussi retirer à quelque X inconnu! L’apparence pour moi, c’est la réalité agissante et vivante elle-même (*das Wirkende und Lebende selber*) (Nietzsche, 1999, § 54).

Cette question est clairement exposée dans le texte de Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, où le philosophe observe que: “Toute vie est fondée sur l’apparence, sur l’art, sur l’illusion, sur l’optique, sur la nécessité perspectiviste, sur l’erreur” (Nietzsche, 1977, § 5, p. 31). Et encore, selon le philosophe: “Peut-être la vérité est-elle une femme qui est fondée à ne pas laisser voir son fondement (*ihre Gründe*)? Peut-être son nom, pour parler grec, serait-il *Baûbo*?” (Nietzsche, 1999, *Préface* à la seconde édition, § 4). Appeler la vie *Baûbo*<sup>1</sup>, c’est l’identifier non seulement à la femme, mais précisément à ses organes reproducteurs, à son sexe: *Baûbo* équivaut à *koilia* (l’un des nombreux noms grecs pour le sexe féminin, la vulve). *Baubôn*<sup>2</sup>, symbole du *phallus*, dérive de *Baubô*. *Baubôn* et *Baubô*, personnifications des deux sexes, interviennent dans les rituels d’Éleusis. *Baûbo* est une vulve malicieuse, l’organe féminin étant exalté comme symbole de fécondité et de retour à la vie. Depuis lors, *Baûbo* apparaît comme le double féminin de Dionysos, dieu efféminé, double, que l’on pourrait dire — comme la vie elle-même — au-delà des distinctions “métaphysiques” du masculin et du féminin (Otto et Jeanmaire). Selon Nietzsche, le culte de Dionysos garantissait la vie éternelle, l’affirmation de la vie au-delà de la mort et du changement (Kofman, 1986, pp. 254–256). *Baûbo* et *Dionysos* seraient ainsi l’équivalent de la vie protéiforme, Dionysos, le dieu masqué, puisqu’il est sans identité et antérieur au système des oppositions théologiques:

<sup>1</sup> À Priène (ancienne colonie grecque d’Ionie, sur l’actuelle côte orientale de la Turquie), en 1898, des archéologues allemands découvrirent une série de statuettes en terre cuite, mesurant entre 8 et 15 cm d’ hauteur, et particulièrement étranges, car elles présentaient la forme d’une masse corporelle aux articulations confondues: de la région des oreilles poussaient deux bras, sortes de moignons, dont l’un tenait un panier de fruits posé sur la tête, tandis que d’autres portaient une torche et une lyre. Une chevelure abondante surmontait la tête et un ventre facial: la bouche se juxtaposait au sexe. Son nom: Baubô, nourrice de Déméter, ainsi désignée par Diels (*Empédocles*, Paris, 1969, t. II, p. 171), qui la retrouva dans des textes anciens lors de sa reconstitution des fragments d’Empédocle. Le lexicographe alexandrin Hésychios propose de rapprocher ce nom d’Empédocle, remarquant que Baubô signifie aussi cavité, utérus (*koilia*), comme chez Empédocle. Diels rapproche encore ce nom d’autres termes, notamment le masculin Baubôn, mot désignant, dans un papyrus du British Museum, le sixième mime d’Hérodas — un simulacre en cuir d’un *phallus* (*phallos*), connu des Grecs depuis le texte de l’*Lysistrata* d’Aristophane (le fameux *olisbos*, v. 109).

<sup>2</sup> Dans de nombreuses pièces d’Aristophane, il existe des substituts de *phallus* (*baubôn*) fabriqués par les cordonniers, destinés à consoler les femmes grecques lorsque leurs maris étaient à la guerre.

L'acquiescement à la vie, jusque dans ses problèmes les plus éloignés et les plus ardu; le vouloir-vivre sacrifiant allégrement ses types les plus accomplis à sa propre inépuisable fécondité — c'est tout *cela* que j'ai appelé dionysien (...) *être soi-même* la volupté éternelle du devenir — cette volupté qui inclut généralement *la volupté d'anéantir* (Nietzsche, 1995, "Ce que je dois aux anciens", § 5).

Selon Franco Ferraz, "La stratégie nietzschéenne de réhabilitation du théâtre et du masque, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, correspond à un geste radicalement antiplatonicien et à un dépassement du modèle d'identité érigé au seuil de la philosophie occidentale" (Ferraz, 2002, p. 117). Il attire l'attention sur le terme grec qui désigne l'acteur, *hypokrités* — en portugais *hipócrita* —, qui signifie celui qui ment, celui qui se cache derrière un masque, dissimulant son véritable être. Cela montre combien le masque a été ontologiquement déqualifié par le détournement de son sens originaire: l'acteur grec utilisait le masque non pas pour dissimuler, mais pour composer le personnage — d'autant plus qu'en Grèce, tous les rôles, même ceux des femmes, étaient interprétés par des hommes, comme aussi dans le théâtre élisabéthain de Shakespeare (Ferraz, 2002, p. 121).

Nietzsche attire l'attention sur une question fondamentale, à savoir: la vérité n'a droit à l'existence que lorsqu'elle est voilée: "Est-il vrai que le bon Dieu est présent en toutes choses? demandait une petite fille à sa mère: mais je trouve cela indécent" (Nietzsche, 1999, *Préface* à la seconde édition de 1886, p. 4). Indication pour les philosophes: nous devrions honorer de préférence *la pudeur* que la nature dissimule derrière les énigmes et les incertitudes. Cette attitude du philosophe va à l'encontre de celle des métaphysiciens, qui veulent tout voir, tout dévoiler — depuis Platon, avec le dévoilement de la connaissance dans le "mythe de la caverne", jusqu'à Descartes, avec l'exactitude mathématique et l'exclusion de l'erreur. Tout cela débouche, au XIX<sup>e</sup> siècle, sur le scientisme du positivisme, exécré par Nietzsche et dénoncé par la phénoménologie de Husserl dans la "crise des sciences".

La masque, chez Nietzsche, se déduit des concepts royaux de sa pensée, puisqu'il ne travaille pas avec le concept d'Être des Présocratiques — fondamentalement Parménide et l'Être statique — mais se rapproche du devenir héraclitéen, pensant la vie dans son mouvement infatigable de transformation: "Quand je me représente le monde comme un jeu divin placé par-delà le bien et le mal, j'ai pour précurseurs la philosophie des Védântas et Héraclite" (Nietzsche, 1998, vol. II, livre 4, § 628). Ainsi: "Ce n'est pas "l'humanité", c'est le *Surhumain* qui est le but!" (Nietzsche, 1998, § 476). L'expression "au-delà de l'homme", selon moi la meilleure traduction du terme allemand *Übermensch* — plutôt que Surhumain, comme on l'observe dans de nombreuses traductions des œuvres de Nietzsche — a été conceptualisée par Foucault, dans un texte sur Deleuze, comme le type qui se libère des entraves de la morale, qui se place "par delà le bien et le mal", comme le voulait Nietzsche: "Comment l'homme sera-t-il *surmonté*? Le Surhumain me tient au cœur, c'est *lui* qui est pour moi la chose unique, — et non point l'homme." (Nietzsche, 1908, *De l'homme supérieur*, p. 417). À tout ce qui a déjà été dit à ce sujet, Rosset ajoute que

le masque a également pour caractéristique fondamentale d'être expression et pas dissimulation, distinguant chez Nietzsche deux fonctions principales du masque: l'une de pudeur, destinée à ne pas dévoiler d'un seul coup notre garde, notre for intérieur; l'autre destinée à montrer l'insuffisance de toute parole, de toute vérité — car même la plus profonde ne sera jamais définitive, puisqu' "il y a toujours une caverne derrière chaque caverne, un abîme derrière chaque abîme!" (référence à l'aphorisme § 289 de l'oeuvre *Par delà bien et mal*, mentionné plus haut).

Dans son ouvrage, *Platon – Les ruses du simulacre*, au chapitre "Le Poète, comme le Sophiste: un imposteur", Franco Ferraz observe que le masque, comme surface, a également été repris par d'autres écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, tels que Paul Valéry, pour qui "le plus profond, est la peau", et Michel Tournier, dans l'oeuvre, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Dans ce roman, son protagoniste Robinson Crusoe conteste des expressions consacrées telles que "esprit profond" et "amour profond", privilégiant la surface, si fondamentale pour Nietzsche et pour ses successeurs.

Étrange prévention est celle qui valorise aveuglément la profondeur aux dépens de la surface, et qui fait que « superficiel » ne signifie pas « de vaste dimension », mais « de faible profondeur », tandis que « profond » signifie, au contraire, « de grande profondeur » et pas « de faible surface ». Et pourtant, un sentiment comme l'amour se mesure bien mieux — s'il peut être mesuré — par l'importance de sa surface que par son degré de profondeur. Car je mesure mon amour pour une femme au fait que j'aime également ses mains, ses yeux, sa manière de marcher, les vêtements qu'elle porte, ses objets familiers, ceux que sa main a effleurés, les paysages où je l'ai vue se mouvoir, la mer où elle s'est baignée... Tout cela est bien la surface, me semble-t-il! Tandis qu'un sentiment médiocre vise directement, en profondeur, le sexe même et laisse tout le reste dans une pénombre indifférente (Franco Ferraz, 1999, p. 58).

Dans le conte *Le miroir (O espelho)*, Guimarães Rosa atteste la multiplicité des aspects présents dans l'image spéculaire: "Le miroir, ce sont plusieurs, captant ses traits; tous reflètent son visage, et vous croyez avoir un aspect propre et pratiquement immuable, dont ils vous donnent l'image fidèle", mais il interroge: "Comment sommes-nous, vous, moi, les autres proches, dans le visible?" (Rosa, 1964, p. 71). Et, malgré l'illusion d'identité que cette image nous donne, il signale la différenciation des nombreux portraits, même pris immédiatement les uns après les autres, même pris en fractions de seconde. Par cette même voie, il met en lumière "les masques moulés sur les visages" qui servent, en gros, à falsifier les formes, comme des formes figées empêchant tout changement d'expression, empêchant l'événement du passage du temps: "pas pour l'explosion de l'expression, le dynamisme physiognomique. N'oubliez pas, il s'agit de phénomènes subtils" (Rosa, 1964, p. 71). À ce propos, rappelons le poème de Fernando Pessoa, *Tabacaria*, dans les strophes suivantes:

(...) J'ai fait de moi ce que je n'ai pas su, Et ce que je pouvais faire de moi, je ne l'ai pas fait. Le domino que j'ai vêtu était le mauvais. On m'a reconnu tout de suite pour ce que je n'étais pas, et je ne l'ai pas démenti, et je me suis perdu. Quand j'ai voulu enlever le masque, il était collé à ma peau. Quand je l'ai enlevé et que je m'ai regardé au miroir, j'avais déjà vieilli. J'étais ivre, je ne savais plus revêtir le domino que je n'avais pas ôté. J'ai jeté le masque et j'ai dormi dans le vestiaire

comme un chien toléré par la Direction Parce qu'il est inoffensif. Et je vais écrire cette histoire pour prouver que je suis sublime.  
(Pessoa, 1965, p. 362).

Pour conclure, rappelons l'excellent texte de Daniel Lins, "Deleuze: le surfeur de l'immanence" (in *Nietzsche/Deleuze. Jeu et musique*, Daniel Lins/José Gil, org., Rio de Janeiro: Forense, 2008, pp. 53-75): vague et danse, le surf est un devenir liquide ayant la mer (*thálassa*, la mer côtière) pour espace, la mer de tous les possibles, la mer sans fin de l'oeuvre *La mer morte* de Jorge Amado, une "esthétique de l'éphémère": "L'éphémère, cependant, n'est pas ce qui passe, mais ce qui ne jette pas l'ancre : il est pur rhizome, sans port sûr ni fondations" (Lins, 2008, p. 53). Selon l'auteur, la mer, surface impermanente par excellence, s'agence avec l'impermanence de l'univers, de la vie en mouvement continu, constituant une "esthétique du flux et du reflux". Surfeur et vague deviennent une même pliure, dans des mouvements ultrarapides, tendus et dansants, fluides — art de la glissade: "Le surf, comme la danse, est l'art du déplacement, du raccourci, du détour, une géographie de la belle chair en mouvement" (Lins, 2008, p. 55).

Deleuze entretenait une correspondance avec des surfeurs<sup>3</sup>, et, selon lui, ils s'accordaient avec ses textes sur "les plis mobiles de la nature": ils affirmaient que, pour eux, la nature était un ensemble de plis mobiles, et qu'ils s'insinuaient dans le pli de la vague comme on habite dans les plis de la vie; leur tâche était d'habiter le pli de la vague, et, pour le philosophe, ils pensaient ce qu'ils faisaient — leur travail corporel était un travail de pensée (Lins, 2008, pp. 55-56). Ces sports, appelés en français sports de glisse (surf, windsurf, kitesurf, ski nautique, bodyboard, skate, etc.), terme créé par le Français Yves Bessa en 1970, ou "sports de glissement", s'agencent avec la philosophie de Deleuze/Guattari, puisqu'ils privilégient l'impermanence, l'absence du principe de causalité et du principe d'identité de Parménide, démantelé par Nietzsche: "Les "sports de glisse", surtout le surf, contribuent à la déconstruction de certains points de vue de Platon: (...) Le corps ouvre des voies, y compris pour la philosophie, contredisant ici encore les idées de Socrate. L'idéal du surfeur, à l'opposé de celui de Platon, est d'avoir un corps" (Lins, 2008, p. 56).

La posture deleuzienne selon laquelle la pensée est une force de la nature, qu'elle ne m'appartient pas et que, contrairement à ce que l'on croit et à ce que l'on dit, elle me traverse comme les flèches traversent la cible à atteindre, s'agence parfaitement avec le surf, puisque le surfeur attend patiemment que la vague arrive, son corps immergé dans un milieu liquide, espace de tous les possibles; c'est la vague,

<sup>3</sup> Gibus de Soultrait, surfeur de haut niveau et ancien étudiant en philosophie, fondateur et directeur de deux revues françaises de surf, a recherché Deleuze et a entretenu avec lui une correspondance intense. De cette rencontre sont nés deux livres écrits par Soultrait, dont Lins a tiré les observations que je transcris dans ce texte.

et pas le joueur, qui dirige le jeu dans la mer. Si la mer devient calme et cesse de former les vagues propices au surf, le jeu n'a pas lieu:

Il attend, et son mouvement se situe à l'intérieur des limites. En ce sens, le surfeur est le sédentaire du sport. Cependant, c'est immobile qu'il se meut le plus: s'arrêter, c'est encore courir, c'est avoir le corps en mouvement, dans des articulations qui dépassent le spectacle pour se taire dans un silence qui est, avant tout, une communication avec la vague" (Lins, 2008, p. 59).

Bien rappelé par le texte de Lins, le fait que, pour les Hawaïens, la vague est la reine. Le surfeur n'est qu'un roi qui attend, il est le nomade de l'océan: "Errant, il crée de nouvelles modalités de mouvement, du temps et de la surface. Devenir-oiseau: il vole et il n'a plus besoin d'organes. Son mouvement liquide trouve dans la vague l'élément qui l'insère dans la nature" (Lins, 2008, p. 60). Pour tout cela, il se fait déjà nature.



## Referências Bibliográficas

- CRAGNOLINI, Mónica B. “Tragedia y superficie – el saber de la superficie y el abismo de la nada”. In *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação. Assim falou Nietzsche V*” (orgs. Charles Feitosa, Miguel-Angel de Barrenechêa, Paulo Pinheiro). Rio de Janeiro: DP&A: FAPERJ: UNIRIO, 2006, pp. 65-80.
- CRAGNOLINI, Mónica B. “Do corpo-escrita. Nietzsche, seu “eu” e seus escritos”. In *Assim falou Nietzsche III* (orgs. Barrenechêa, M. A., Casanova, M. A., Dias, R. M.), trad. Miguel-Angel de Barrenechêa (UNIRIO), revisão de Maurício Brito de Carvalho (UNIRIO). Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, pp. 132-138.
- CUNHA, Maria Helena Lisboa da. *Rizoma. Uma estética da ‘existência’ em Platão, Nietzsche e Jung*. Rio de Janeiro: Verbete, 2009.
- CUNHA, Maria Helena Lisboa da.. *Nietzsche – Espírito artístico*. Londrina: CEFIL, 2003.
- FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. *Platão. As artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- JUNG, Carl Gustav. *Obras completas de C. G. Jung*. Vol. III/2. *A natureza da psique*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- KOFMAN, Sarah. *Nietzsche et la scène philosophique*. Paris: Galilée, 1986.
- LINS, Daniel/GIL, José (org.). *Nietzsche/Deleuze. Jogo e música*. Rio de Janeiro: Forense, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Œuvres philosophiques complètes*. Édition critique établie par G. Colli et M. Montinari. Tome I, v. 1. *La naissance de la tragédie. Fragments posthumes* (Automne 1869-Printemps 1872). Trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris: Gallimard, 1977.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Œuvres philosophiques complètes*. Édition critique établie par G. Colli et M. Montinari. Tome V. *Le gai savoir et fragments posthumes* (1881-1882). Trad. Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Œuvres philosophiques complètes*. Édition critique établie par G. Colli et M. Montinari. Tome VIII. *Le cas Wagner. Crépuscule des idoles. L’antéchrist. Ecce homo. Nietzsche contre Wagner*. Trad. Jean-Claude Hémery. Paris: Gallimard, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ainsi parlait Zarathoustra (Un livre pour tous et pour personne)*. Trad. Henri Albert. 17<sup>e</sup> éd. Paris: Mercure de France, 1908.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal. (Prefácio a uma filosofia do futuro)*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. 2a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *La volonté de puissance*. Trad. Geneviève Bianquis (Organisé par Friedrich Würzbach). Paris: Gallimard, 1997/1998, 2 v.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Aguillar, 1965.



CUNHA, Maria Helena Lisboa da. Est-ce que le plus profond est la peau ? Digressions et multiplicités. *Kalagatos*, Fortaleza, vol. 22, n. 3, 2025, eK25041, p. 01-10.

Reçu: 04/2025

Approuvé: 09/2025