

A MONTANHA MÁGICA E A DOCTRINA ESTÉTICA DE SCHOPENHAUER

THE MAGIC MOUNTAIN AND THE AESTHETIC DOCTRINE OF SCHOPENHAUER

Áureo Lustosa Guérios Neto¹

RESUMO: O presente trabalho procura aproximar *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, à teoria estética defendida por Arthur Schopenhauer em *A Metafísica do Belo* e no terceiro livro de *O Mundo como Vontade e Representação*. Para tanto, procuramos glosar a reflexão estética do filósofo e selecionar trechos da obra de Mann que evidenciam um possível diálogo filosófico e intertextual.

Palavras-chave: Mann; Schopenhauer; estética.

ABSTRACT: Our scope in the following paper is to compare Thomas Mann's *The Magic Mountain* to Schopenhauer's aesthetic doctrine as put forth by him in *The Metaphysics of Beauty* and in the third part of *The World as Will and Representation*. To reach our objective, we will try to expose the aesthetical thoughts of the philosopher and quote passages from Mann's work that may point to a philosophical and intertextual dialogue.

Key words: Mann; Schopenhauer; aesthetics.

1. INTRODUÇÃO

A Montanha Mágica é tida como uma das obras-primas da literatura ocidental e pode ser considerada como o ponto de continuidade entre o romance realista do século XIX, representado por escritores como Tolstói, Melville e Balzac, e o romance filosófico do século XX, em que figuram escritores como Musil, Broch, Proust, além do

¹ Mestrando do programa Cultura Literária Europeia, Universidade de Bologna, Itália.

próprio Thomas Mann. O romance foi publicado em 1924, momento de fortíssima efervescência literária. Para ilustrá-la, basta pensar nas obras de grandíssimo porte que lhe são coevas. Em 1922 foi publicado o *Ulysses* de Joyce, assim como *The Waste Land* de Eliot e *Sodome et Gomorrhe* de Proust, que morre nesse mesmo ano. Enquanto isso, Rilke completa as suas *Duineser Elegien* na Alemanha; e Giovanni Verga, o grande expoente da *scuola verista*, morre na Itália. No ano seguinte vem à luz *La coscienza di Zeno* de Ítalo Svevo e logo em seguida, em 1924, é publicada *A Montanha Mágica*. Kafka morre nesse mesmo ano e sua obra inacabada *Der Prozess* é publicada em 1925.

A Montanha Mágica salta desse panorama como uma resposta filosófica ao romance realista: a obra é conservadora formalmente, mas inovadora em sua abordagem filosófica. O romance é esvaziado no que concerne à ação e ao enredo: pouco ou nada acontece no pacato sanatório Berghoff e tudo o que Hans Castorp vive ali, durante sete anos, talvez pudesse ser narrado em pouco mais de uma dezena de páginas. O que interessa no romance, no entanto, não é a ação em si, mas a reflexão filosófica que ela propõe. Um dos grandes focos da narrativa é a batalha travada pela posse da alma do jovem Hans Castorp. De um lado se apresenta o humanista Lodovico Settembrini, enquanto de outro o contrarreformista Leo Naphta. O duelo contrapontístico dos dois é uma das grandes realizações do romance e é um dos motivos pelos quais parte da crítica receberá *A Montanha Mágica* como um *Bildungsroman*, um romance de formação. Além do contraponto radicalismo *versus* humanismo, o romance propõe uma discussão densa sobre a natureza do tempo. De certa forma, *A Montanha Mágica* poderia ser chamada de um tratado filosófico sobre a passagem do tempo. É interessante notar que no panorama literário-filosófico dos anos vinte, Mann não é o único a adotar essa perspectiva. A ciclópica obra de Proust, *À la recherche du temps perdu*, poderia ser enquadrada na mesma linha. O *tempo perdido* é já parte integrante do título. Além disso, *Sein und Zeit* de Heidegger, a grande obra filosófica do século XX sobre o tema, é publicada em 1927, apenas três anos após a

reflexão proposta por Thomas Mann. O simples fato de que seja possível comparar *A Montanha Mágica* de um lado a Proust e, de outro, a Heidegger, já demonstra o papel misto que o romance ocupa: em parte literatura, em parte filosofia. Além disso, a visão desse panorama nos permite visualizar o quanto Thomas Mann estava inteirado das discussões correntes em seu tempo.

Porém, a dimensão temporal não é o único problema filosófico que a narrativa propõe. A estética, a contemplação artística, a natureza do belo, também são problemas filosóficos que dão as caras a todo instante. A literatura é uma presença óbvia, em primeiro lugar porque *A Montanha Mágica* é ela própria uma obra literária; em segundo, porque há no livro um diálogo constante com a tradição literária ocidental. Não faltam, por exemplo, intertextualidades com Virgílio e Goethe, além de discussões sobre a vida e obra de Leopardi. A pintura também desempenha um papel importante na tessitura do romance, seja nas intertextualidades que Thomas Mann propõe com os quadros de Ludwig von Hofmann (principalmente durante a miragem-delírio de Hans Castorp no capítulo *Neve*), seja na análise detalhada que faz Castorp do quadro em que figura Mme. Chauchat. A música talvez ocupe um espaço ainda maior. Thomas Mann se apropria do conceito wagneriano de *leitmotiv*, o que deixa claro o papel que a música ocupa já na organização formal do romance. Há ainda o longo trecho em que Castorp se dedica ao estudo-apreciação musical em que *A tília* de Schubert lhe causa assombro. Vale também recordar uma obra posterior, *Doktor Faustus*, publicada em 1947, cuja problemática central é ocupada pela reflexão musical apologética do dodecafonismo de Schoenberg.

No entanto, não seria possível construir um romance filosófico sem apropriar-se em alguma medida do discurso filosófico em si. *A Montanha Mágica* deve, sob essa perspectiva, dialogar não apenas com a tradição artístico-literária, mas também com a tradição filosófica ocidental. E isso de fato foi feito por Thomas Mann, que elege majoritariamente dois pensadores do século XIX como guias: Schopenhauer e

Nietzsche. Paul Bishop, em seu artigo *The intellectual world of Thomas Mann*, reúne alguns comentários de Mann em que sua admiração pelos filósofos é evidente:

On several occasions, Mann drew attention to the thinkers who were most important to him, and he liked to list their names. In *Reflections of an Unpolitical Man* he spoke of Schopenhauer, Nietzsche and Wagner as 'a triad of eternally united spirits'; in an essay written in 1925 he included Goethe, Lichtenberg, Schopenhauer, Nietzsche and Wagner in his list of significant writers who had introduced him to the concept of cosmopolitanism; in *Goethe as Representative of the Bourgeois Age* (1932) he called Goethe, Schopenhauer, Wagner and Nietzsche 'the fixed stars of the firmament of our youth, Germany and Europe - all at once'; while in *Dürer* (1938) he wrote of the painter, together with Goethe, Schopenhauer, Nietzsche and Wagner, as revealing 'the entire complex of fate and the galaxy, a world, a German world with its own ambitious self-dramatisation'. And one could give many more examples of such roll-calls. (BISHOP, 2001, p. 22)

Em *Ensaio*, Thomas Mann dedica um de seus estudos unicamente a Schopenhauer e chega à seguinte conclusão:

Chamei Schopenhauer de *moderno*; deveria ter dito *futuro*. Os elementos que compõem sua personalidade, sua harmonia claro-escuro, [...] o paradoxo de sua prosa clássica e clara, [...] sua altiva misantropia, [...] sua construção teórica, que esteve na moda e foi célebre, caindo depois em semi-esquecimento, [...] sua sensualidade espiritual, sua doutrina [...], em uma palavra, o que faz dele um artista, tudo isso pode ajudar a produzir uma humanidade que ultrapasse a aridez da razão e a deificação do instinto. (MANN, 1988, p. 63)

No mesmo volume de ensaios, Mann aponta para uma afinidade de caráter entre si próprio e o filósofo de Frankfurt e chega a denominar-se como “um espírito da escola de Schopenhauer”:

[...] Pois meus livros são desesperadamente alemães, e o que neles foi introduzido de questões político-sociais, foi granjeado não só através de uma modéstia natural, mas *também através do pessimismo de um espírito da escola de Schopenhauer*, que é pouco hábil nos gestos humanitários. (MANN, 1988, p. 37, grifos meus)

A influência de Schopenhauer sobre Mann se estende para além dessa *afinidade de espíritos*. Bishop demonstra em seu artigo como a experiência de leitura do jovem Thomas Mann foi reelaborada e englobada no romance inicial do autor, *Os Buddenbrooks*:

In 1895, Thomas Mann purchased the second volume of *The World as Will and Representation*, and in *A Sketch of my Life* (1930) he recalls that reading it was one of his formative experiences. As he had already observed in *Reflections of an Unpolitical Man*, in his novel, he transferred that reaction to Thomas Buddenbrook. Or as he wrote in 1936, this part of *Buddenbrooks* was 'a monument' erected to the memory of that impression. (BISHOP, 2001, p. 23)

Com as citações acima procuramos demonstrar que a influência de Schopenhauer sobre Thomas Mann e sua obra é reconhecida igualmente pela crítica e pelo autor. O presente trabalho procura analisar parte dessa influência, pensando como a estética de Schopenhauer foi englobada na tessitura de *A Montanha Mágica*. Para tanto, tentaremos filiar as reflexões Thomas Mann à filosofia estética do filósofo alemão, conforme ele a apresenta em *A Metafísica do Belo* e no terceiro livro de *O Mundo como Vontade e Representação*. Por fim, discutiremos alguns elementos intertextuais que estabelecem um diálogo direto entre *A Montanha Mágica* e os volumes de Schopenhauer.

2. A FILOSOFIA ESTÉTICA DE SCHOPENHAUER

Em *A Metafísica do Belo*, Schopenhauer reflete sobre a estética. O filósofo inicia seu trabalho definindo o Belo. Segundo ele, o Belo é qualquer objeto que ao ser contemplado permite ao observador o acesso a um prazer *desinteressado*. O prazer, para Schopenhauer, é o momento de satisfação de uma necessidade. Se um indivíduo está faminto, por exemplo, ele sofre por ter fome e, ao saciá-la, se livra desse sofrimento, o que lhe dá prazer. No entanto, assim que a fome estiver suprimida duas

coisas podem ocorrer com o indivíduo: ou (1) ele passará a desejar outra coisa, sendo novamente vítima da ação da Vontade e, por conseguinte, sofrendo novamente; ou (2) ele não desejará nada, o que lhe dará tédio e, portanto, ele sofrerá devido à inércia. Assim, para Schopenhauer, não há escapatória possível ao sofrimento: o indivíduo não consegue controlar a Vontade, ele lhe estará sujeito inevitavelmente. Se o indivíduo não saciar sua vontade ele sofrerá, pois deseja saciá-la; enquanto que, se saciá-la, ele sofrerá, pois desejará algo mais logo em seguida, o que o fará sofrer novamente, ou não desejará nada, o que o fará sofrer da mesma forma. Portanto, o *prazer* terá sempre um gosto amargo. Ele será o instante minúsculo e fugaz localizado entre a satisfação de um desejo e o início de um novo desejo.

A contemplação estética, no entanto, propiciaria o *prazer desinteressado*. Essa forma desinteressada de prazer não surge de uma necessidade (ou seja, do sofrimento), surge a partir da contemplação da ideia platônica. Para Schopenhauer, um objeto será Belo se ele conseguir desprender o observador de seu egoísmo e conseguir fazê-lo contemplar algo mais que não sua própria Vontade. O observador se esquecerá de suas necessidades. Ele não as saciará, ele apenas se esquecerá delas, se libertando, portanto, do controle da Vontade e deixando de sofrer. Assim, enquanto durar a contemplação estética, o indivíduo se torna o “sujeito puro do conhecer destituído de vontade” o que equivale a dizer que ele se liberta do sofrimento.

No sistema filosófico de Schopenhauer há apenas duas formas de se quebrar os grilhões onipresentes da Vontade. Uma delas é a escapatória ética, discutida no quarto livro de *O Mundo como Vontade e Representação*, enquanto que a outra é estética. A saída estética é justamente a contemplação da Beleza, que permite ao indivíduo destituir-se da Vontade por alguns instantes.

Após definir o Belo e seu papel libertador, Schopenhauer se entrega à análise do Sublime. Ele afirma que qualquer coisa pode ser Bela, desde que seja capaz de despertar no observador um sentimento estético. Há, portanto, graus de beleza: alguns

objetos seriam mais Belos que outros. Para o filósofo a simples contemplação da Natureza já é o suficiente para libertar o observador do sofrimento. No entanto, a Natureza, embora Bela, pode ameaçar a integridade física do observador: uma tempestade pode ser belíssima e, ainda assim, tolher a vida de seu observador. Essa união entre o Belo e a Hostilidade da Natureza no sistema filosófico de Schopenhauer é justamente a definição de Sublime. Essa definição parte, na realidade, da *Crítica da Faculdade de Juízo* de Kant e o filósofo de Frankfurt é o primeiro a reconhecer essa dívida.

O Sublime para Kant e para Schopenhauer é, assim, a união entre o Belo e uma força hostil que ameace o indivíduo. Ele se divide em Sublime Dinâmico e Sublime Matemático.

O Sublime Dinâmico seria a contemplação estética causada a partir da “constatação de um poder supremo que ameace o indivíduo com a aniquilação e contra o qual não adianta opor resistência, muitas vezes pondo a própria vida do espectador em risco” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 89). Assim, manifestações destruidoras da natureza seriam capazes de despertar o sentimento do Sublime Dinâmico no observador: tempestades em alto mar, vulcões em erupção, tempestades de areia ou neve, tornados, etc.

Já o Sublime Matemático seria a contemplação estética causada pela “presentificação de uma grandeza espacial ou temporal que reduza o indivíduo ao nada” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 95). Sempre que um indivíduo contemple algum objeto, natural ou artificial, que lhe recorde o quão ínfimo ele é, seja em dimensão temporal, seja em dimensão espacial, ele vivenciará o Sublime Matemático. Poderiam despertar esse sentimento objetos presentes na Natureza, como o céu estrelado, montanhas, glaciares, grandes árvores, etc.; ou ainda objetos construídos pelo homem, como as abóbadas de Saint Paul ou San Pietro, as ruínas gregas, as Pirâmides, a Grande Muralha, o Coliseu...

Todos esses exemplos são fornecidos pelo próprio Schopenhauer em *A Metafísica do Belo* e *O Mundo como Vontade e Representação*, e acreditamos que há uma grande consonância entre a reflexão e os exemplos fornecidos pelo filósofo e as escolhas narrativas de Thomas Mann em *A Montanha Mágica*. Seleccionamos, portanto, dois trechos em que essa relação nos parece mais evidente.

3. O SUBLIME DINÂMICO E O SUBLIME MATEMÁTICO EM *A MONTANHA MÁGICA*

*Io lo seguiva, e poco eravam iti,
che 'l suon de l'acqua n'era sì vicino,
che per parlar saremmo a pena uditi.
Inferno, XVI, 91-93.*

No capítulo Neve, encontramos Hans Castorp em seu segundo inverno no sanatório. Entediado com sua vida horizontal, ele decide exercitar-se no manejo dos esquis, o que contraria as regras da clínica. Certo dia, Castorp parte para um passeio mais longo e é surpreendido por uma nevasca que lhe desperta sentimentos nunca antes provados. Embora não esteja equipado para enfrentar a tempestade, Castorp não volta atrás, ele se embrenha mais e mais no coração da montanha arriscando voluntariamente sua vida. O narrador afirma que sete casacos não seriam suficientes “para resguardar os ossos do terror glacial da morte” (MANN, 2006, p. 631), mas ainda assim Hans Castorp, que usa apenas uma blusa de lã, decide continuar o passeio.

O texto assume nesse momento um caráter paralelístico. A montanha nevada é apresentada em paralelo com uma praia, praia e montanha se tornam quase que metáforas antagônicas uma da outra. Neve e areia se confundem na mente de Castorp, assim como calor e frio. Imerso nessa comparação, Castorp se lembra do dia em que quase morreu afogado na Ilha de Sylt. Descrevendo aquilo que está sentindo Castorp, o narrador diz:

(...) o jovem travara conhecimento com aquela entusiasmática felicidade que propiciam os ligeiros contatos amorosos *com as potências cujo abraço pleno seria fatal*. Mas o que nunca chegara a conhecer era a veleidade de levar esse inebriante contato com a natureza mortífera ao ponto de penetrar (...) dentro do monstruoso mistério, ou, ao menos, evitar a fuga até o momento em que a aventura beirasse o perigo e *seus limites se tornassem independentes da vontade humana* (...).

Numa palavra: Hans Castorp tinha coragem ali em cima – se se entendesse por coragem (...) *o abandono consciente e o triunfo sobre o medo da morte*, obtido por meio da simpatia. (MANN, 2006, p. 635, grifos meus)

Afirmamos anteriormente que, para Schopenhauer, a contemplação estética, através de um prazer desinteressado, permite que o observador se torne o “sujeito puro do conhecer destituído de vontade” (2005, p. 246). Entendemos que essa expressão é parafraseada pelo narrador quando afirma que Castorp esperava que os limites da aventura “se tornassem independentes da vontade humana”. Schopenhauer fala em *destituir-se da vontade*, o narrador fala em *tornar-se independente da vontade*. Os termos empregados pelo filósofo e pelo narrador são intercambiáveis entre si, o que aponta para um diálogo. Esse diálogo se fortalece ainda mais à luz do que acontece em seguida: Castorp perde a consciência de si mesmo, seu egoísmo se esvai e ele se entrega ao “abandono consciente e ao triunfo sobre o medo da morte”, triunfo esse que é obtido através da *simpatia*. Essas são justamente as etapas pelas quais o observador do sublime passa no sistema de Schopenhauer: ele perde a consciência de si mesmo, se torna “sujeito puro do conhecer” e, portanto, se liberta do julgo da vontade.

Além disso, a descrição que o narrador faz das impressões de Castorp casa perfeitamente com a definição de Sublime Dinâmico de Schopenhauer. A peculiaridade dessa forma de Sublime é que ele propicia a contemplação estética mesmo ao ameaçar o observador com a morte. Ora, o narrador afirma que Castorp se sente feliz ao travar contato com “as potências cujo abraço pleno seria fatal”. Sua vida está em jogo e isso não o amedronta. Ele está nesse momento contemplando o Sublime e por isso, ao esquecer-se de si mesmo, triunfou sobre o medo da morte.

A tempestade continua, cada vez mais terrível. Castorp mal consegue respirar e não consegue sequer ver a ponta dos seus esquis, mas ainda assim ele avança e, ao lembrar que poderia morrer, pensa friamente: “Isso é triste, sob certos aspectos”. O narrador emenda:

Que isso fosse triste, do ponto de vista da salvação, constituía, entretanto, uma simples verificação (...), feita, por assim dizer, por uma pessoa estranha, *desinteressada*, ainda que invadida de preocupações. (...) Tonto e cambaleante, [Hans Castorp] estremecia de ebriedade e emoção (...). (MANN, 2006, p. 645-6, grifos meus)

Nesse trecho a terminologia schopenhauriana é empregada. Castorp pensa em si mesmo como se fosse uma *pessoa estranha* e o faz *desinteressadamente*. Isso comprova que ele está inebriado pela contemplação estética, afinal, para Schopenhauer, essa contemplação só é possível através do prazer *desinteressado*, o prazer que não surge de uma necessidade.

Além disso, dois dos exemplos usados por Schopenhauer para ilustrar o Sublime Dinâmico são utilizados nesse capítulo, a tempestade de neve (diretamente) e o mar bravio (indiretamente, através das lembranças de Castorp).²

Outro exemplo da apropriação e reaproveitamento do texto de Schopenhauer por Thomas Mann aparece no capítulo sete, *Peeperkorn*. Dessa vez, porém, a contemplação será do Sublime Matemático e não do Sublime Dinâmico. Ela também é mais evidente. Para notá-la, no entanto, é preciso recorrer ao Aforismo 39 de *O Mundo como Vontade e Representação*:

A impressão é ainda mais poderosa quando temos diante dos olhos a luta revoltosa das forças da natureza em larga escala, quando, nessa cercania, *uma catarata a cair impede com seu estrépito que ouçamos a própria voz; ou quando nos postamos diante do amplo e tempestuoso mar: montanhas d'água sobem e*

² Talvez possamos encontrar outras manifestações do Sublime Dinâmico na obra de Thomas Mann. Não seria um bom exemplo a persistência contemplativa de Aschenbach? Nesse caso, a contemplação estética de fato o conduziu à morte...

descem, a rebentação golpeia violentamente os penhasco, espumas saltam no ar, a tempestade uiva, o mar grita, relâmpagos faíscam das nuvens negras e trovões explodem em barulho maior do que o da tempestade e do mar. Então no imperturbável espectador dessa cena, a duplicidade de sua consciência atinge o mais elevado grau: ele se sente simultaneamente como indivíduo, fenômeno efêmero da Vontade que o menor golpe daquelas forças pode esmagar, indefeso contra a natureza violenta, dependente, entregue ao acaso, um nada que desaparece em face de potências monstruosas, e também se sente como sereno e eterno sujeito do conhecer, o qual, como condição do objeto, é o sustentáculo exatamente de todo esse mundo, a luta temerária da natureza sendo apenas sua representação, ele mesmo repousando na tranquila apreensão das Ideias, livre e alheio a todo querer e necessidade. É a plena impressão do sublime, aqui ocasionada pela visão de uma potência superior ao indivíduo além de qualquer possibilidade de comparação, e que o ameaça com o aniquilamento. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 277, grifos meus)

Schopenhauer afirma nesse trecho que o sentimento do Sublime poderia ser motivado por uma catarata que, ao cair, faça um estrépito tão grande que nos impeça de ouvir nossa própria voz. De acordo com a classificação que o autor propõe em *A Metafísica do Belo* esse seria um exemplo de Sublime Matemático, uma vez que a vida do observador não está em perigo; é a grandeza e a magnitude da cascata que causa o efeito estético. Já o outro exemplo, em que o filósofo descreve uma tempestade marítima bastante violenta, é por nós interpretado como um exemplo de Sublime Dinâmico, uma vez que a vida do espectador poderia estar ameaçada nesse contexto.

Thomas Mann se apropria do que Schopenhauer diz sobre a cascata que impede as pessoas de ouvirem a própria voz. O exemplo é utilizado em *A Montanha Mágica*, quase que *ipsis litteris*.

Castorp, Peeperkorn e outros, decidem fazer uma excursão para atingir uma queda d'água. Eles seguem uma trilha em fila indiana, quando, subitamente, se deparam com uma cascata que os deixa estonteados:

Numa curva descortinava-se o panorama do desfiladeiro penhascoso que se abria no meio do bosque e era atravessado por uma ponte. No seu fundo caía a cascata. No momento em que os excursionistas depararam com ela, chegavam ao auge os efeitos acústicos. Era um barulho infernal (...). Sua queda produzia um estrépito medonho (...). Realmente aquilo era capaz de aturdir os sentidos (...) [e o]

marulhar insensato e excessivo [da cascata] os estonteava, lhes causava medo e provocava ilusões acústicas (...). Comunicavam-se entre si por meio de olhares e de sinais, uma vez que quaisquer palavras, inclusive as que se gritassem diretamente ao ouvido do vizinho, seriam, sem dúvida, abafadas pelo fragor da queda. Os lábios articulavam expressões de surpresa e admiração, que no entanto permaneciam inaudíveis. (MANN, 2006, p. 830)

Nesse caso, Thomas Mann se apropria nitidamente do discurso de Schopenhauer e o engloba ao seu texto, fazendo-o seu, tornando-o parte de sua reflexão filosófica. No momento em que os personagens se deparam com a cascata “chegavam ao auge os efeitos acústicos”. O “estrépito medonho” era capaz de “aturdir os sentidos” e “causava medo e provocava ilusões acústicas”. O barulho é tão forte que os personagens se comunicam apenas através de olhares e sinais, já que não se ouviriam mesmo que gritassem. Peeperkorn, que é sempre retratado como um espírito indomado, tenta confrontar o poder da cascata proferindo um discurso apaixonado, mas ninguém consegue ouvi-lo.

Em *A Metafísica do Belo*, Schopenhauer afirma que “a poesia está para a filosofia, assim como o experimento está para a ciência” (2001, p. 180). Entendemos que no discurso do filósofo o termo *poesia* poderia ser tomado como uma metonímia para *arte*. Isso é verdade no que concerne ao método filosófico desse pensador: Schopenhauer dedicou grande parte de sua reflexão à arte, e usava prolificamente exemplos literários para fortalecer seus argumentos ou para exemplificá-los. Porém, em *A Montanha Mágica*, se dá o contrário: aqui é a filosofia que serve à literatura, e não a literatura que serve à filosofia.

REFERÊNCIAS

BISHOP, Paul. The intellectual world of Thomas Mann. In: ROBERTSON, Ritchie (Org.). *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 22-42.

MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Trad.: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Ensaio*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. Trad.: Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad.: Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2005.

THEODOR, Erwin. *A Literatura Alemã*. São Paulo: Edusp, 1980.