

A antiestética estetizante de Hamann: os eflúvios do gênio pré-romântico

Hamman's Aestheticizing Anti-Aesthetics: Effluvia of Pre-Romantic Genius

Lucas Lazzaretti

Universidade Estadual de Campinas
(Unicamp) | Campinas | SP | BR
CNPq
lucaspazzaretti@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3791-4151>

Resumo: Considerado um autor hermético, Johann Georg Hamann foi muitas vezes associado a posições filosóficas e literárias influentes no movimento *Sturm und Drang* e como um dos primeiros críticos do Iluminismo. Suas reflexões sobre estéticas, no entanto, parecem ter sido recepcionadas pelo movimento *Frühromantik* e podem ter fornecido importantes aportes conceituais para o romantismo. O presente artigo visa analisar de que modo Hamann, em seu ensaio *Aesthetica in Nuce*, desenvolve uma crítica a uma concepção de estética classicista e racionalista ao mesmo tempo que apresenta considerações sobre uma estética baseada em uma relação entre poesia, criação e linguagem. O artigo demonstra como a posição antiestética de Hamann favorece a construção de uma estetização que permite inserir um conceito de gênio importante para a compreensão dos precedentes conceituais do movimento pré-romântico.

Palavras-chave: Hamann; estética; gênio; Frühromantik; poesia.

Abstract: Considered a hermetic author, Johann Georg Hamann was often associated with philosophical and literary positions influential to the *Sturm und Drang* movement and as an early critic of the Enlightenment. His reflections on aesthetics, however, were received by the *Frühromantik* movement and may have provided important conceptual contributions to romanticism. This article aims to analyze how Hamann, in his essay *Aesthetica in Nuce*, develops a critique of a classicist and rationalist conception of aesthetics at the same time that he presents considerations about an aesthetics based on a relationship between poetry, creation and language. The article demonstrates how Hamann's anti-aesthetic position favors the construction of an aestheticization that allows the insertion of a concept of genius that is important for understanding the conceptual precedents of the pre-romantic movement.

Keywords: Hamann; aesthetics; genius; Frühromantik; poetry.



Introdução

Obscurecido historicamente por seus escritos supostamente herméticos e por uma posição muitas vezes associada com um apelo religioso, Johann Georg Hamann foi um autor reconhecidamente relevante para os debates estéticos e filosóficos na segunda metade do século XVIII e primeiros momentos do século XIX alemão. Sua influência sobre o movimento *Sturm und Drang* pode ser verificada nas obras e testemunhos de autores como Jacobi, Herder e Goethe, restando ainda um debate por vezes conflituoso sobre a presença de suas ideias no romantismo, sobretudo no que diz respeito ao período do *Frühromantik*¹. Suas diatribes filosóficas, sua comunicação truncada e propositadamente antissistemática e seus escritos extremamente estilizados levaram Jean Paul Richter, em suas *Vorschule der Ästhetik*, a afirmar que “o grande Hamann é um céu profundo cheio de estrelas telescópicas e algumas nebulosas que nenhum olho pode ver”² (Richter, 1996, p. 64)³, simultaneamente identificando seu caráter filosófico-literário como relevante para o romantismo e situando o movimento de aproximação e distanciamento que principalmente os pré-românticos tomaram em relação ao Mago do Norte. Mesmo Friedrich Schlegel, que escreveria em 1812 um texto breve intitulado *Der Philosoph Hamann*, situando-o em seu debate com Kant, anota em seus *Philosophische Fragmente* sobre moral de 1798 uma associação peculiar que veria em Hamann um pertencente a “uma classe separada de autores alemães”, aquela “dos grandes oponentes do iluminismo”⁴ (Schlegel, 1963, p. 198), escrevendo posteriormente, em seu *Geschichte der alten und neuen Literatur*, que Hamann não se encaixaria precisamente em sua época, pois, embora “pertença cronologicamente a esta época” de Kant, Lessing e Winckelmann, “com sua profundidade divinatória” ele permaneceu como um eremita na literatura e em seu tempo, situação essa causada por sua ‘tendência religiosa’, por suas ‘alusões pictóricas’ e por suas ‘indicações hieroglíficas’, de tal modo que seu “espírito e valor originais só foram compreendidos e reconhecidos mais tarde, quando o sentido alemão já era praticado de várias maneiras”⁵ (Schlegel, 1961, p. 378). Schlegel parece estar indicando

¹ Frederick Beiser reconhece a influência de Hamann sobre o *Sturm und Drang* e o *Empfindsamkeit* em função de sua defesa do sentimento em oposição à razão do iluminismo, mas pondera que “o papel dos românticos” seria aquele de “corrigir tanto a sensibilidade do *Sturm und Drang* quanto o racionalismo do *Aufklärung* ao enfatizar a igual importância tanto da razão quanto da sensibilidade” [This was indeed the role of the romantics: to correct both the sensibility of the *Sturm und Drang* and the rationalism of the *Aufklärung* by emphasizing the equal importance of both reason and sensibility.] (Beiser, 2003, p. 28-29). Segundo essa posição, Hamann não teria um papel tão notório na construção dos ideais filosóficos do pré-romantismo. Kai Hammermeister, em uma leitura que busca ampliar a posição de Hamann ao inseri-lo internamente no debate sobre cognição e sensibilidade, indica que “a reverência romântica pela arte como um meio de cognição não ocorrera sem precedentes”, uma vez que Hamann “já havia se oposto ao racionalismo do Iluminismo, bem como à metafísica racionalista dos wolffianos, ao pontuar a necessidade da criação artística para a cognição” [The romantic reverence for art as a medium of cognition is not unprecedented either. Some thirty-five years earlier, Johann Georg Hamann (1730–1788) had already opposed the rationalism of the Enlightenment, as well as the rationalist metaphysics of the Wolffians, by stressing the necessity of artistic creation for cognition.] (Hammermeister, 2002, p. 63).

² Todas as traduções apresentadas no artigo são de responsabilidade do autor.

³ „So ist der große Hamann ein tiefer Himmel voll teleskopischer Sterne, und manche Nebelflecken löset kein Auge auf.“

⁴ „Eine eigne Classe der deutschen Autoren die tollen, <— Aufklärer — Opponenten> darunter Hamann.“

⁵ „[...] deren originellen Geist und Wert erst eine spätere Zeit, wo der deutsche Sinn schon mannichfacher geübt war, mehr verstanden und anerkannt hat.“

que a compreensão póstuma da importância de Hamann se deu precisamente quando o autor foi recepcionado pelo pré-romantismo de Jena, ou seja, quando suas intuições filosóficas e sobretudo estéticas receberam um tratamento apropriado.

Se existe uma associação entre Hamann e o pré-romantismo, para além de vinculações espúrias⁶, essa parece ter ocorrido sobretudo no âmbito da estética, considerando-se aí tanto a linhagem atravessada por Herder e Jacobi, quanto pela confluência temática evocada. Contudo, a dificuldade conceitual de vincular Hamann ao pré-romantismo passa por um impasse hermenêutico alocado na pressuposição de que as formulações estéticas do filósofo estariam circunscritas quase que exclusivamente à “ciência do sensível”⁷. Restrito a uma determinação interpretativa que o reduz aos termos de sua crítica ao racionalismo, Hamann não figura como um autor usualmente associado à história conceitual do *gênio*, por exemplo, salvo como uma curiosidade distante advinda desse invólucro supostamente sensível irracional. Tal restrição, contudo, parece incongruente com o fato de que o autor tenha sido um dos primeiros a utilizar o termo *Genie* em um sentido alemão, oposto à influência francesa e wolffiana, ou, ainda, que tenha sido claramente evocado pelos românticos como um filósofo de destaque por suas reflexões sobre estética, metafísica e linguagem.

Partindo desse entrave, o presente artigo visa analisar de que forma a crítica hamanniana à estética clássica – e classicizante – apresentada em seu ensaio de 1762, “*Aesthetica in Nuce*”, promove um ataque a duas frentes – o classicismo francês na estética e o racionalismo iluminista na metafísica – a fim de apresentar uma abertura para uma nova consideração sobre a estética que se identificará com a poesia enquanto uma potência de criação realizada pelo gênio e mediada pela linguagem. Para tanto, em um primeiro momento a análise apresentará a crítica de Hamann ao conceito de “estética”, indicando como o autor ataca a normatividade poética do classicismo francês ao mesmo tempo que visa anular os pressupostos racionalistas presentes na base metafísica da estética wolffiana de Baumgarten e Mendelssohn. Em um segundo momento, indica-se então de que forma Hamann suscita uma ideia de poesia identificada com a noção de criação e como a manifestação dessa força se realiza através da linguagem, entendida pelo filósofo não somente como uma forma própria da sensibilidade, mas como uma disposição da relação entre cognição e sensibilidade. Por fim, demonstra-se como a relação entre poesia e linguagem é mediada pela figura do gênio, representado no ensaio referido pela defesa de Klopstock, delineando-se então de que forma o conceito hamanniano de gênio pode ser entendido como a possibilidade de estetização surgida da crítica à normatividade estética. Ao fim desse percurso, espera-se, os leitores poderão notar de que modo as reflexões de Hamann sobre estética, poesia e gênio estão relacionadas com elementos caros ao pré-romantismo.

⁶ Neste caso, a conhecida posição de Isaiah Berlin em seu *Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hamann, Herder* (1997), na qual associa a influência de Hamann com uma leitura irracionalista do romantismo em favor de uma posição política liberal. Para críticas mais detidas, cf. Frederick Beiser, *The Romantic Imperative*, 2003, p. 64.

⁷ Esse termo é retirado do artigo *Herder e a metafísica* (2013), de Oliver Tolle, no qual o autor apresenta um resumo bastante pertinente sobre os autores que teriam se debruçado na Alemanha, entre 1730 e 1780, “sobre a questão da sensibilidade”. Para Tolle, Hamann estaria incluído em um grupo que também conta com Baumgarten, Meier, Mendelssohn e Sulzer.

As críticas à Estética: dois âmbitos distintos

O ensaio “Aesthetica in Nuce”, datado de 1760, recebeu notoriedade ao ser publicado em 1762 como um dos textos que integravam o livro *Cruzadas do Filólogo* [*Kreuzzüge des Philologen*], no qual constavam outros ensaios sobre questões referentes à linguagem e à filosofia reunidos até aquele momento, dentre os quais destacavam-se “Observações diversas sobre a ordem das palavras na língua francesa” [„Vermischte Anmerkungen über die Wortfügung der frz. Sprache“] e “Ensaio sobre uma questão acadêmica” [Versuch über eine akademische Frage], ambos de 1760, nos quais já se adiantavam questões que Hamann trabalharia em seu ensaio sobre a estética. A inclusão de “Aesthetica in Nuce” no referido livro e, ainda, a associação com os ensaios mencionados já deveriam indicar que o debate do filósofo sobre a estética passa pela questão da linguagem, algo muitas vezes esquecido ao considerar-se a “estética” hamanniana. Desde a escolha de seu título, no entanto, o tom crítico já está estabelecido, uma vez que “Aesthetica in Nuce” pode tanto ser uma referência ao livro satírico de Christoph Otto von Schönaich, *Die ganze Aesthetik in einer Nuß, oder Neologisches Wörterbuch*, de 1754, quanto pode ter sua origem em uma espécie de ironia para com certa tendência de filósofos como Baumgarten e Mendelssohn de fundamentarem a sensibilidade em geral – *aisthesis* – e a arte em especial através de determinações racionalistas e, mais, sob a forma de tratados filosóficos. Um elemento não exclui o outro e nota-se que Hamann municiou seu ensaio de diversos elementos de ataque já nas citações utilizadas como epígrafe⁸. Seja no apelo às frivolidades dos bordados de várias cores, seja na admoestação de uma voz que dirá as verdades ou ainda nos primeiros versos do poema de Horácio, versos que declaram guerra ao falar banal – *Odi profanum vulgus et arceo. / Favete linguis!* – e que evocam a posição de um “sacerdote das musas”, Hamann já demarcava de antemão sua posição com relação à estética, mas não exatamente àquela que lhe fora atribuída como ponto central de seu ataque. Em sua primeira sentença, não é somente os filósofos alemães supramencionados que Hamann tem em mente, mas uma tradição classicista francesa que ditava os rumos da literatura alemã sob a égide de regras de arte, razão pela qual o ensaio quase esbraveja no seu início: “Nada de lira! – nem de pincel! – uma pá de arremesso para minha Musa varrer a eira da literatura sagrada”⁹ (Hamann, 1821, p. 257).

A agressão contra – e em prol – da “literatura sagrada” atinge um duplo alvo: por um lado, uma certa abordagem da esfera da arte e da sensibilidade por via de uma determinação epistemológica ou mesmo lógica; por outro lado, regras de arte ditadas a partir de princípios supostamente retirados de um valor “clássico” que deveriam nortear tanto a produção quanto o julgamento da arte. O primeiro alvo, que aqui podemos identificar com a metafísica leibniziana que se imiscui no espírito alemão por meio da filosofia de Wolff e que estaria no fundamento da formulação de Baumgarten sobre a recém-fundada área da estética, é usualmente vinculado à crítica que Hamann faz do racionalismo iluminista. O segundo alvo, contudo, embaralha a leitura típica desenvolvida nesse limite metafísico-epistemológico do primeiro, pois não diz respeito a esse âmbito epistemológico, mas está voltado às

⁸ Três citações constituem a epígrafe que antecede o texto propriamente dito. A primeira, citada em hebraico a partir de um excerto de *Juizes*, 5:30 – “despojos de estofos coloridos, despojos de estofos coloridos bordados, de estofos coloridos em ambos os lados como despojo para os pescocões”, uma passagem do *Livro de Jó*, 32:19-22 e um excerto da Ode III.1 de Horácio.

⁹ „Nicht Lyre – noch Pinsel! – eine Wursschaufel für meine Muse, die Tenne heiliger Litteratur zu fegen“.

beaux-arts francesas em sua tentativa de normatização das artes e, por conseguinte, de toda sensibilidade. Se no primeiro alvo Hamann atacaria Baumgarten, Mendelssohn e outros “iluministas”, no segundo alvo teríamos de reconhecer a influência francesa suscitada pelo tratado de Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits a un même principe*, de 1746, mas também o tratado de Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, de 1719, bem como *L'Art poétique*, de Boileau, de 1674.

Muito embora esses “tratados de belas-artes” possam ser compreendidos dentro de um âmbito “iluminista”, é preciso pontuar que seus princípios são retirados de bases classicistas que apelam a um *bon sens* contingente e instanciado na autoridade da tradição francesa. As *beaux-arts* francesas são calcadas e, portanto, dependem de um sentido de imitação que encontra seu referente na reconstrução de um ideal clássico produzido modernamente por meio de um esforço interpretativo. Uma rápida análise do tratado de Batteux permite notar que o conceito de “gênio” que aí figura, associado à criação, é submetido ao princípio de que “o espírito humano só pode criar imprópriamente”, uma regra que é supostamente determinada pela natureza, uma vez que “se o gênio, por capricho, junta partes contrárias às leis naturais, degradando a natureza, ele degrada a si mesmo”, tendo por consequência o fato de que “os limites são marcados e aqueles que os ultrapassam se perdem”¹⁰ (Batteux, 1746, p. 10). Mesmo o apelo de Dubos à sensibilidade – seu *remuement des cœurs* – não deixa de levar em conta essa ideia de uma espécie de sofisticação que não necessariamente se opõe declaradamente a uma suposta origem primitiva, mas que se destaca, negativamente, de quaisquer quebras das regras de arte identificadas com seus princípios abstratos, sejam eles da imitação ou da “sensibilidade”.

Ao indicar que não utilizará a lira ou o pincel, mas uma pá, como instrumento para exercer o trabalho de limpeza em prol da Musa, Hamann está indicando sua posição antiestética, sobretudo quando a “estética” é considerada sob os termos da “poética” ou das *beaux-arts* originadas nessa tradição francesa. Assim, é preciso compreender sob uma perspectiva específica o início de “Aesthetica in Nuce”, quando Hamann se aproximaria do *ut pictora poesis*: “A poesia é a língua materna da raça humana; como a jardinagem é mais antiga que os campos arados; a pintura – que a escrita; a canção – que a declamação; a parábola – que a dedução lógica; a troca – que o comércio”¹¹ (Hamann, 1821, p. 258). Produz-se, aqui, uma inversão com relação às determinações beletristas próprias da tradição francesa. Não se trata de apelar à interpretação comum do dito de Horácio, ou então de indicar o campo de uma simples imitação, mas de associar o traço artístico como um elemento constitutivo da humanidade enquanto próprio de sua criação. A arte, Hamann parece indicar nesse momento, não imita a natureza, mas é a própria manifestação da natureza no ser humano, uma vez que a poesia é a língua materna da raça humana. Essa questão da imitação da natureza, que parte, portanto, de uma consideração pontual sobre as regras de arte próprias da tradição francesa, abre ao longo do ensaio a possibilidade para que Hamann ataque então aquela posição mais propriamente metafísica. Se a poesia é uma imitação da natureza, então as revelações de cientistas como Niewuwentyt, Newton e Buffon “podem certamente substituir uma

¹⁰ « L'Esprit humain ne peut créer que'improprement: toutes ses productions portent l'empreinte d'un modèle. (...) Et si le Génie, par caprice, fait de ces parties un assemblage contraire aux lois naturelles, em dégradant la Nature, il se dégrade lui-même, et se change en une espèce de folie»

¹¹ „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie der Gartenbau, älter als der Acker; Malerey – als Schrift: Gesang, - als Deklamation; Gleischnisse, - als Schlüsse: Tausch, - als Handel. “

teoria de fábulas de mau gosto?”¹² (Hamann, 1821, p. 280), ou então, conclui Hamann, seria preciso admitir que “a filosofia mortalmente mentirosa limpou a natureza do caminho”¹³, não havendo mais razão para imitá-la, de tal modo que os “críticos de arte [*Kunstkritischer*] sempre perguntam onde está a verdade, e correm para a porta, porque não podem esperar por uma resposta a essa pergunta”¹⁴ (Hamann, 1821, p. 281). Se a natureza foi afastada, não sendo, portanto, aquela realmente imitada, o que sobra aos “críticos de arte” é a construção de uma abstração que substitua a própria natureza enquanto fundamento da determinação estética. Nesse ponto, Hamann não está mais movendo sua crítica unicamente tendo como alvo a tradição francesa, mas já tem em vista aquela metafísica epistemológica que estivera presente na própria criação do conceito moderno – e alemão – de “estética”. Toda a força irônica do ensaio que visa apresentar um resumo – *in Nuce* – do que é a “estética” discutida em seu tempo parece indicar que o conteúdo trabalhado por Hamann é meramente negativo.

A oposição à concepção de estética apresentada por Baumgarten torna-se evidente quando Hamann afirma que a Musa por ele evocada “ousará purificar o uso natural dos sentidos do uso antinatural [*unnatürlichen*] da abstração”¹⁵ (Hamann, 1821, p. 283-284), algo que se contraporá, por exemplo, à definição que faz Baumgarten de estética no § 1 de seu tratado, onde afirma que “ESTÉTICA (teoria das artes liberais, gnoseologia inferior, arte do belo pensamento, arte análoga à razão) é a ciência do conhecimento sensorial”¹⁶ (Baumgarten, 2007, p. 10). Nessa concepção, a estética não só é submetida à razão – *ars analogi rationis* – como condiciona a apreensão da sensibilidade à demarcação de uma ciência do conhecimento. Para Hamann, essa submissão da sensibilidade à abstração, submissão essa que partira da anulação da natureza em prol de uma espécie de imitação racional que imporá normas alheias a própria sensibilidade e, portanto, alheias à língua materna da raça humana, seria o motivo para sua posição *antiestética*.

Mesmo o apelo aos clássicos, típico tanto das *beaux-arts* francesas quanto dessa reavaliação racionalista da estética, teriam por resultado uma anulação da sensibilidade, uma vez que os gregos, aqui claramente tomados pela leitura moderna, tornariam “a natureza cega a fim de torná-la seu guia”¹⁷ (Hamann, 1821, p. 286). É, contudo, a partir dessa veemente crítica de Hamann à estética de seu tempo que surge a possibilidade de ler sua própria posição, pois ao mesmo tempo que apresenta sua aparente posição *antiestética*, o filósofo vai ladrilhando o caminho de suas considerações positivas sobre uma vinculação entre a sensibilidade e a poesia, vinculação essa que tem por meio de realização a linguagem.

¹² „[...] Nieuwentys, , Newtons und Büffons Offenbarungen werden doch wohl eine abgeschmackte Fabelchre vertreten können?“

¹³ „Eure mordlügen erische Philosophie hat, die Natur aus dem Wege geräumt.“

¹⁴ „Ja , ihr feinen Kunstrichter! fragt immer, was Wahrheit ist, und greift nach der Thür, weil ihr keine Antwort auf diese Frage abwarten könnt.“

¹⁵ „Sie wird es wagen, den natürlichen Gebrauch der Sinne von dem unnatürlichen Gebrauch der Abstraktionen zu läutern.“

¹⁶ “AESTHETICA (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae”.

¹⁷ „Ihr macht die Natur blind, damit sie nämlich eure Wegweiserin seyn soll!“

Poesia, criação e linguagem

A criptografia da escrita hamanniana pode promover aproximações do autor com posições filosóficas que, embora semelhantes, não o identificam. Esse é o caso da sua vinculação com o sentimentalismo [*Empfindsamkeit*] ou mesmo com o movimento *Sturm und Drang*, o qual Hamann influenciou, mas no qual não se pode dizer que tenha tido uma participação tão direta. Essa ressalva, que parte do caráter privado dos escritos hamannianos¹⁸, acompanha o que foi apontado anteriormente sobre Hamann não poder ser interpretado, em termos estéticos, como um autor inserido completamente na “ciência do sensível”, muito embora faça um apelo à sensibilidade em seu “*Aesthetica in Nuce*.” De igual maneira, o filósofo não pode ser vinculado com a tradição da *mimesis*¹⁹, ainda que se valha de um *topos* que apelaria à imagem como fundamento da arte. Seu apelo à poesia como “língua materna da raça humana” só faz sentido quando entendemos que a poesia aqui é assumida em uma relação com as disposições naturais do ser humano. E é assim que entendemos a seguinte passagem, que constitui um ponto inicial do ensaio que pode ser agora analisado:

Os sentidos e as paixões só falam e entendem imagens. Todo tesouro do conhecimento e felicidade humana consiste em imagens. A primeira explosão da criação e a primeira impressão de seu historiador [*Geschichtschreibers*] – a primeira manifestação e o primeiro gozo da natureza se unem nas palavras: Faça-se a luz! Aqui começa a sensação [*Empfindung*] da presença das coisas.

Por fim, Deus coroou a revelação sensorial de sua glória por meio da obra-prima do homem. Ele criou o homem conforme à forma [*Gestalt*] divina; - - ele o criou à sua imagem. Este decreto do Autor desfaz os nós mais intrincados da natureza humana e de seu destino [*Bestimmung*]. Os pagãos cegos reconheceram a *invisibilidade* que o homem compartilha com Deus. (Hamann, 1821, p. 259)²⁰

¹⁸ A concepção hamanniana de *comunicação* é fundamental para se compreender que seus escritos não fazem uma clara distinção entre o público e o privado, privilegiando muitas vezes o dado pessoal como fonte de toda comunicação. Como afirma Robert Sparling: “O que é mais importante nisso é a natureza muito pessoal de seus escritos. Assim, sua persona privada e pública se mesclam. Os escritos públicos estão repletos de referências privadas; as cartas privadas são talhadas para um consumo mais amplo (e, de fato, eram passadas de mão em mão nos círculos associados com os correspondentes de Hamann)” [But what is most important in this is the very personal nature of his writings. Thus, his private and public personae tend to merge. The public writings are replete with private references; the private letters are crafted for wider consumption (and, indeed, were passed around in the circles associated with Hamann’s correspondents)] (Sparling, 2011, p. 16).

¹⁹ Esse ponto, inclusive, é um dos elementos que podem ser evocados para aproximar Hamann tanto do pré-romantismo de Jena quanto do romantismo que se desenrola na Alemanha. Ao negar que a arte opera somente como uma representação da realidade, como no caso da imitação, e ao apelar para um traço constitutivo da interioridade na produção artística, o filósofo estaria explorando um caminho posteriormente trilhado pelo *Frühromantik*. É significativo que Erich Auerbach, ao alcançar o ponto histórico de seu enfrentamento com os românticos em seu *Mimesis*, tenha saltado os românticos de forma peremptória, algo identificável na recusa que o autor faz, em seu capítulo *O músico Miller*, de pontuar quaisquer considerações sobre aquele movimento literário, cf. (Auerbach, 2011, p. 387 *et seq.*).

²⁰ „Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntniß und Glückseligkeit . Der erste Ausbruch der Schöpfung, und der erste Eindruck ihres Geschichtschreibers; die erste Erscheinung und der erste Genuß der Natur vereinigen sich in dem Worte: Es werde Licht! Hiemit fangt sich die Empfindung von der Gegenwart der Dinge an. Endlich krönte Gott die sinnliche Offenbarung seiner Herrlichkeit durch das Meisterstück des Menschen. Er schuf den Menschen in göttliche r Gestalt; — zum Bilde Gottes schuf Er ihn. Dieser Rathschluß

Em oposição à abstração e ao princípio de razão suficiente que embasa a filosofia de inspiração leibniziana, Hamann apela à sensação e – esse é um ponto de inflexão – às paixões, mas logo associa essas duas instâncias da percepção com a fala e o entendimento em termos de imagens. Aproximando-se de um empirismo de origem britânica que parece ter sido fundamental para sua formação filosófica²¹, o autor então estabelece uma relação entre essas imagens com a própria condição de possibilidade de produção de todo conhecimento, de tal maneira que Hamann não se mostra aqui um irracionalista, como muitas vezes fora acusado de ser, mas demonstra limitar as determinações epistemológicas aos termos de uma empiria orientada pela dupla sensibilidade/paixão que, por sua vez, é mediada por essa instância chamada vagamente de “imagens”. A armadilha para vincular Hamann com um *ut pictura poesis* aqui seria muito grande, pois os termos estão ali: a poesia, língua mãe de toda raça humana, é mais antiga que todo discurso lógico e, portanto, estaria associada a esse traço mais fundamental da natureza humana que, por sua vez, encontra sua expressão quando dispõe a origem das sensações e paixões em sua relação com as imagens. Em suma, esse argumento poderia conduzir ao entendimento de que a poesia se assemelha, repercute ou imita a pintura e, portanto, é submetida às regras de arte pictóricas da imagem.

O que Hamann postula, no entanto, não se enquadra nesse nó argumentativo precisamente porque sua concepção de “imagem” não corresponde à disposição pictórica, mas parece apontar para um índice de manifestação da criação. O ser humano não imita a natureza através da arte simplesmente porque sua forma de recepção perceptiva privilegiaria as “imagens”, mas, de outro modo, o ser humano é criado à imagem e *forma* de Deus, de tal maneira que a expressão da poesia é vinculada à imagem apenas no sentido de que esta é o campo de manifestação – ou revelação, para falar com os termos teológicos apropriados – em que ressoa a origem tanto do ato de criação quanto da própria potência do conceito de criação. Hamann toma cuidado para indicar que o “começo da sensação da presença das coisas” se dá através das primeiras palavras criadoras de Deus, cuidado esse também notório quando o filósofo indica que o ser humano foi criado tal como a “forma de Deus”, sendo que a imagem seria, nesse caso, o uso das palavras e, portanto, da linguagem. O destino do ser humano é aquele da poesia, mas somente quando se entende a poesia como essa forma de criação através da linguagem, *reverberando*, dessa maneira, a origem de toda criação como a continuidade da manutenção da potência criadora e criativa. Ao citar Manílio, – *exemplumque Dei quisque est in imagine parva* –, Hamann refere-se ao ser humano como uma “imagem em miniatura” não como uma forma de rebaixamento, mas como uma indicação da participação do ser humano na matéria divina.

Em se tratando especificamente da poesia, Hamann passa boa parte de seu “*Aesthetica in Nuce*” retornando à crítica dos modelos poéticos e estéticos antes apontada sob a forma de um duplo movimento: por um lado, critica os regramentos artificiosos de ordem racionalista; por outro lado, insiste na relação entre poesia, criação e natureza. Contudo, é preciso notar,

des Urhebers löst die verwickeltesten Knoten der menschlichen Natur und ihrer Bestimmung auf. Blinde Heiden haben die Unsichtbarkeit erkannt, die der Mensch mit Gott gemein hat.“

²¹ Hamann, ao retornar da Inglaterra no momento que marca sua conversão religiosa e filosófica contra o Iluminismo, trouxe consigo a influência de certa leitura do empirismo e do ceticismo, com destaque para a presença de Francis Bacon – muito citado em “*Aesthetica in Nuce*” – e de Hume. Sobre a recepção que Hamann fez da obra de Hume, importante para a leitura posterior desenvolvida por Jacobi e outros filósofos, cf. Brose, 2006 e Redmond, 1987. Para uma abordagem que inclua também a leitura hammaniana de Bacon, cf. Jørgensen, 2013.

segundo o que foi exposto, que “natureza” aqui não é apenas aquela externa ao ser humano, mas é, em igual medida, e como um canal da possibilidade de criação, aquela que se encontra na própria constituição do ser humano. É com isso em mente, e sabendo que as “imagens” são, no fundo, palavras, que afinamos os ouvidos quando o filósofo evoca um dito recuperado por Erasmo de Roterdã, “fale, para que eu te veja”, indicando que o conhecimento é passado através da poesia que, no entanto, precisa sempre reencontrar o tom de sua criação, um reencontro interdito pela intromissão de regramentos artificiais e contrários à natureza:

A culpa pode estar onde quiser (fora ou dentro de nós): não temos mais nada na natureza para nosso uso, exceto versos embaralhados [*Turbatverse*] e *disiecti membra poetae* [os membros de poetas desmembrados]²². Juntá-los é a parte do erudito; interpretá-los é a parte do filósofo; imitá-los, – ou melhor ainda! – arranjá-los habilmente, essa é a parte do poeta (Hamann, 1821, p. 261-262).²³

A natureza não está embaralhada em si mesma, mas são as apreensões da natureza que se encontram prejudicadas pela incapacidade dos poetas, aqueles destinados a arranjá-la habilmente, o que tem causado a má percepção e, por conseguinte, a má produção. Hamann, com esse trecho, inverte a ordem da representação e da imitação em um jogo que parece, contudo, estar subsumido à própria ordem da *mimesis*. Se o poeta deve simplesmente arranjar a natureza, ou seja, organizá-la, essa ação estaria posta no âmbito da disposição das percepções e, portanto, seria exclusiva de uma determinação cognitiva. Mas quando se atenta para o fato de que o poeta *cria* através de sua organização ou de seu arranjo, não se trata mais de uma simples representação de dados perceptivos a serem dispostos segundo uma *cognitio sensitiva* à maneira wolffiana, mas trata-se de uma produção poética que realiza na linguagem a própria criação. Essa criação entendida então como necessariamente poética, no entanto, só é possível segundo uma concepção específica de linguagem que Hamann deixa entrever em diversos de seus ensaios, nunca clarificando suficientemente sua posição.

A sequência imediata do texto de “Aesthetica in Nuce” fornece uma indicação para o conteúdo dessa concepção de linguagem. Hamann escreve: “Falar é traduzir – de uma linguagem angelical para uma humana, isto é, de pensamento em palavras, - coisas em nomes – imagens em sinais”²⁴ (Hamann, 1821, p. 262). Associar linguagem e tradução é a maneira encontrada por Hamann para estabelecer o modo de relação entre a criação poética e a natureza, por um lado, mas é também a forma de garantir que a sensibilidade que lhe é tão cara, enquanto opositora da abstração, encontre sua forma de manifestação mediada. Em um texto da mesma época, “Trevo de cartas helenísticas” [Kleeblatt hellenistischer Briefe], em sua segunda carta, Hamann afirma que “para compreendermos o presente, precisamos da

²² Uma prática recorrente para alunos de latim era embaralhar as palavras de um verso para que ficassem gramaticalmente corretas, mas sem cumprir o metro do verso, devendo os estudantes rearranjarem as palavras a fim de encontrarem o metro correto. A segunda parte é uma citação de Horácio, *Sátiras* I.4.

²³ „Die Schuld mag aber liegen, woran sie will, (außer oder i n uns): wir haben an der Natur nichts als Turbatverse und disiecti membra poetae zu unserm Gebrauch übrig. Diese zu sammien ist des Gelehrten; sie auszulegen, des Philosophen ; sie nachzuahmen — oder noch kühn! — sie in Geschick zu bringen, des Poeten bescheiden Theil.“

²⁴ „Reden ist übersetzen — aus einer Engelsprache in eine Menschensprache, das heißt, Gedanken in Worte, — Sachen in Namen, — Bilder in Zeichen.“

poesia de forma sintética e da filosofia de forma analítica”²⁵ (Hamann, 1821, p. 217), de tal modo que a síntese fornecida pela poesia não é outra senão aquela própria da linguagem, ou seja, o que a poesia faz, no fundo, é revelar a linguagem como uma relação que, por sua vez, aponta para aquela dimensão da própria criação. Na terceira carta do ensaio mencionado, uma crítica a uma certa concepção de linguagem manifesta por Pascal revela que essa mediação não deve ser entendida como um rebaixamento, mas como uma elevação:

Encontrei em Pascal uma ideia sobre as línguas a qual estou surpreso que ainda não tenha sido desafiada. Ele acredita que todas as línguas são decifráveis (se me lembro corretamente); porque elas estão relacionadas entre si por meio de uma escrita oculta. Que uma mente hábil em matemática possa cometer uma falácia tão flagrante é fácil de se entender, contanto que não transformemos a fraqueza do conhecimento humano em um mero *locus communis* ou como um recanto para seus sofismas (Hamann, 1821, p. 235).²⁶

Hamann não está defendendo aqui uma teoria da intraduzibilidade das línguas entre si, mas está pontuando que o meio dessa tradução não deve ocorrer pela via de signos que regeriam uma “escrita oculta”, afinal de contas, a imagem é anterior ao signo. A linguagem está aberta para a comunicação, desde que a comunicabilidade se dê pela via de uma elevação da própria linguagem ao seu sentido originário. Quando, em 1772, é publicado seu ensaio *O testamento final do Cavaleiro da Rosacruz sobre a origem divina e humana da linguagem*, em uma espécie de resposta de Hamann ao *Ensaio sobre a origem da linguagem* de Herder, o Mago do Norte pretende indicar um caminho distinto àquele habitualmente tomado até então, que debatia se a linguagem possuía uma origem divina ou humana. Para o filósofo, “tudo que é divino também é humano; porque o homem não pode agir nem padecer, exceto pela analogia de sua natureza” (Hamann, 1823, p. 24), um argumento que não apenas mescla os âmbitos do natural e do supranatural, mas produz um confronto e uma tensão entre esses campos quando se compreende que Hamann os identifica como manifestos na própria linguagem e, mais, como a parte constitutiva de toda linguagem: “Essa *communicatio idiomatum* divina e humana é uma lei fundamental e a chave mestra de todo o nosso conhecimento e de toda a economia visível” (Hamann, 1823, p. 23). A comunicação de idiomas, precisamente aquilo que Hamann avaliava – e censurava – na concepção de Pascal, é aqui vista como uma propriedade da linguagem, uma propriedade constitutiva que remete a sua origem, mas que também dispõe a relação e o confronto entre o âmbito divino e o âmbito humano. Enquanto certas tendências filosóficas modernas, cindidas pela divisão abrupta entre sujeito e objeto, estabelecem a possibilidade de cognição e de linguagem por meio de uma determinação igual bipartida, Hamann busca incluir na linguagem o *tertium non*

²⁵ „Um das Gegenwärtige zu verstehen ist uns die Poesie behülflich auf eine synthetische, und die Philosophie, auf eine analytische Weise.“

²⁶ „Ich habe im Pascal einen Einfall über die Sprachen gefunden, von dem ich mich wundere, daß er noch nicht belangt worden. Er halt alle Sprachen für möglich zu entziffern (so viel mir mein Gedachtniß sagt); weil sie sich nämlich wie eine verborgene Schrift zur andern verhalten. Daß ein in der Mathematik geübter Kopf einen so offenbaren Trugschluß begehen können, ist leicht zu begreifen, wenn man nicht die Schwache der menschlichen Erkenntniß zu einem bloßen locus communi oder Schlupfwinkel seiner Sophisteyen macht.“

*datum*²⁷. Essa inclusão, porém, só é possível quando se compreende que a destinação da linguagem é aquela síntese favorecida pela poesia, o que havia sido indicado enfaticamente já em “Aesthetica in Nuce”. A poesia é criação no limite em que a linguagem, mediadora da relação, é evocada e intensificada a fim de manifestar no presente – sempre na manifestação presente, Hamann insiste, seguindo o conceito de *revelação* – a origem daquela relação. O que falta, nesse caso, é o exemplo concreto e encarnado que faz com que o filósofo retorne para um campo de estetização após ter produzido todas essas considerações a partir de uma crítica de certa estética. O que falta, no caso, é uma figura real e realizadora, isto é, o gênio.

O gênio hammaniano

Se a linguagem opera como mediação entre criação e poesia, resta compreender de que modo essa mediação se efetiva na realidade, uma passagem que Hamann sugere ao longo de seu ensaio concomitantemente ao desenvolvimento do que aqui se está chamando de “estetização”, ou seja, pela sugestão de uma forma de abordagem sobre o fazer estético da poesia. Uma frase de efeito como “o poeta no começo do dia é como um ladrão no fim dos dias”²⁸ (Hamann, 1821, p. 282) indica de que forma isso pode ser analisado, uma vez que Hamann opõe às regras das artes clássicas e racionalistas uma abertura à generalidade da “raça humana” como detentora da criação poética. Inserindo-se na querela entre clássicos e modernos, o filósofo insiste no distanciamento do classicismo ao mesmo tempo que indica uma via que impulsiona o fazer artístico para um campo de renovação poética. “Assim como se nosso aprendizado fosse uma mera recordação”, escreve Hamann, “nossa atenção está constantemente voltada para os monumentos dos antigos para educar a mente através da memória”, uma ação que leva-o então a questionar: “Mas por que paramos nas cisternas esburacadas dos gregos e violamos as fontes mais vivas da antiguidade?”²⁹ (Hamann, 1821, p. 288-289). Em outras palavras, por que seus contemporâneos insistiam em medir-se por parâmetros supostamente antigos quando esses parâmetros estéticos – quando a própria formulação de sua concepção de “estética” – era claramente uma perversão e um enfraquecimento da criação poética que uma vez caracterizaram aqueles mesmos gregos?

Hamann não está sugerindo que se promova uma espécie de reavaliação dos modelos clássicos ou mesmo que se tome tais modelos como exemplo, pois isso o aproximaria do modelo classicista que está criticando. O que está em questão nesse ponto, ao contrário, é um apelo à possibilidade que se encontra presente em toda raça humana e, nesse sentido, em todo indivíduo. Daí a exortação ocorrida nesse ponto do ensaio:

²⁷ Em um trabalho bastante minucioso sobre a linguagem em Hamann, Julia Goesser Assaiante afirma que “o que Hamann postula é uma relação tríplice, abrangendo o sujeito que percebe, os atributos do que é percebido e a interação resultante de conceitos e ideias” [What Hamann posits is a three-way relation, encompassing the perceiving subject, the attributes of what is perceived, and the resulting interplay of concepts and ideas] (Assaiante, 2011, p. 63), cabendo à linguagem formada entre o campo humano da sociabilidade e o campo divino da destinação metafísica – ou cristã – estabelecer essa relação tríplice. Para análises pormenorizadas sobre as posições de Hamann sobre linguagem, em especial no seu confronto com a primeira crítica kantiana, cf. Bayer, 2002.

²⁸ „— Der Poet am Anfange der Tage ist derselbe mit dem Dieb am Ende der Tage.“

²⁹ „Gerade, als wenn unser Lernen ein bloßes Erinnern war«, weist man uns immer auf die Denkmale der Alten, den Geist durch das Gedächtniß zu bilden. Warum bleibt man aber bey den durchlöchernten Brunnen der Griechen stehen, und verlaßt die lebendigste n Quellen des Alterthumes?“

Cada verdade individual constitui o fundamento de um plano, mais maravilhoso que aquele couro de vaca que se tornou o território de um Estado; e um plano mais amplo do que o hemisfério contido em um foco pontual. – Em suma, a perfeição dos planos, a força de sua execução; – a concepção e nascimento de novas ideias e novas expressões; – o trabalho e o descanso do sábio, o consolo e o desgosto que ele encontre nele, jazem enterrados em relação aos nossos sentidos no fértil ventre de nossas paixões (Hamann, 1821, p. 288).³⁰

Ao valer-se de uma cena retirada da *Eneida* de Virgílio para construir seu argumento – o pedaço de couro que Dido utilizou para fundar Cartago –, Hamann não só demonstra seu ponto com relação aos antigos ao indicar que a produção de imagens pode ser novamente suscitada como um exemplo possível, mas indica aquele elemento caro ao seu ideal de poesia, ou seja, a ideia de que “cada verdade individual” é suficiente para estabelecer o vínculo entre poesia, criação e linguagem. A poesia acompanha a linguagem em sua mobilidade e em sua vivacidade, mas ela precisa sempre ser novamente suscitada por esses indivíduos capazes de estabelecer o vínculo entre o âmbito divino e o âmbito humano. A *communicatio idiomatum* é tanto a possibilidade inscrita na natureza dos seres humanos, quanto é a efetividade da realização da linguagem em termos poéticos.

Muito embora Hamann afirme que essa potência está dada para todos os indivíduos de forma geral, em cada “verdade individual”, é certo que a atribuição de verdade aos casos efetivamente reais não ocorre com uma facilidade pródiga e exacerbada. Sem confundir o caso particular com uma possibilidade geral, o ensaio move-se sutilmente na construção de uma dimensão aparentemente paradoxal. Se os clássicos se realizaram poética e artisticamente a ponto de serem tomados como modelos estéticos para a modernidade, Hamann insiste que também a Bíblia e aqueles poetas religiosos tiveram sua parcela de importância na realização de uma poesia singular. Uma vertente da interpretação hamanniana pode explorar esse aspecto cristão e teológico que consta claramente como pano de fundo desse argumento. Seguindo, contudo, em um caminho estritamente filosófico – e especificamente estético –, reforça-se o fato de que o apelo aos poetas bíblicos não surge apenas como uma oposição ao modelo clássico greco-romano, mas surge como uma forma de abertura das validações estéticas para todas as línguas – antigas ou modernas – que suscitam essa relação própria da *communicatio idiomatum* através da realização poética. A “verdade individual”, assim, se realiza nos casos particulares de todas as línguas em um sentido pontual, ou seja, na efetividade de indivíduos determinados. Essa individualidade cara à Hamann é então identificada com a figura do “gênio”.

Em todo seu ensaio, o termo “gênio” é utilizado apenas uma vez explicitamente. Contudo, como já foi mencionado anteriormente, Hamann é conhecido como um dos responsáveis pelo retrabalho desse conceito em um debate estético, com destaque para a maneira com que vinculou, já em seu *Sokratische Denkwürdigkeiten*, o conceito de um demônio socrático – *daemon* – com sua tradução latina *genius* enquanto uma nova forma de se analisar o papel da criação subjetiva e oposta às determinações da razão abstrata. Em “*Aesthetica in Nuce*”, o termo é empregado no momento culminante em que se faz a tran-

³⁰ „Jede individuelle Wahrheit wächst zur Grundfläche eines Plans, wunderbarer als jene Kuhhaut zum Gebiet eines Staats; und ein Plan, geraumer als das Hemisphar, erhält die Spitze eines Sehpoints. Kurz, die Vollkommenheit der Entwürfe, die Stärke ihrer Ausführung; — die Empfangniß und Geburt neuer Ideen und neuer Ausdrücke; — die Arbeit und Ruhe des Weisen, sein Trost und sein Eckel daran, liege» im fruchtbaren Schooße der Leidenschaften vor unfern Sinnen vergraben“

sição do aspecto crítico para a defesa do caso particular, momento esse em que Hamann afirma que a retomada de uma vivacidade da poesia não ocorreria sem que os “críticos de arte” condenassem a criação poética com base em suas regras e normas pré-determinadas, de tal maneira que “o nascimento de um gênio é, como sempre, acompanhado de um martírio de crianças inocentes”, imagem poética esclarecida logo na sequência quando o filósofo diz tomar a liberdade “de comparar a rima e o metro com crianças inocentes, pois nossa poesia [*Dichtkunst*] mais recente parece expô-la a um perigo mortal ameaçador”³¹ (Hamann, 1821, p. 302-303). Em termos de uma criação poética, o gênio é aquele responsável, em termos pontuais, por readmitir o uso da linguagem em uma forma nova que, por sua vez, remete à origem ou, antes, à originalidade de uma língua.

O caso particular que Hamann tem em mente é o poema *Der Messias* de Friedrich Gottlieb Klopstock. Em um esforço de construção métrica própria ao alemão, Klopstock produziu um poema épico com 19.458 versos em hexâmetros datílicos, um metro associado com o gênero épico clássico – presente em Homero, Virgílio e Lucrécio, por exemplo –, mas não recomendado ou reconstruído na tradição francesa das belas infieis que traduziam os clássicos greco-latinos segundo os metros mais aclimatados de sua língua. Ao contrapor o metro hexâmetro datílico ao alexandrino tipicamente francês, Klopstock buscava criar o ritmo e a sonoridade de uma poesia inovadora e, portanto, promoveria a renovação da poesia alemã. Os críticos do poeta, sobretudo Lessing e Michaelis, censuravam sua tentativa e consideravam que aquela produção havia resultado em um arcaísmo, enquanto Hamann exaltava o poeta alemão como “o grande restaurador da canção lírica”³² (Hamann, 1821, p. 303). Para o filósofo, Klopstock era um gênio pois havia efetivado na realidade concreta aquela relação entre poesia, criação e linguagem, seguindo para tanto a mediação determinada pela própria língua alemã sem recorrer aos artifícios e regras de arte falseadoras da tradição supostamente “estética” que orientava aquela perspectiva classicista. Sensibilidade e paixão estavam presentes na produção de Klopstock, mas essa presença punha-se como obra de um gênio porque assumia um retorno à naturalidade da criação através da linguagem e porque convergia essa natureza em uma *communicatio idiomatum*, reavivando a língua e renovando a possibilidade poética.

A partir de sua crítica à estética classicista e racional, Hamann delinea os traços de um conceito de gênio que pode ser associado, ao menos como prefiguração, com aquele posteriormente desenvolvido pelo pré-romantismo de Jena. Longe de submeter o conceito de gênio às forças de uma natureza puramente divinatória ou às determinações de uma cognição, Hamann concentra a relação entre criação livre e subjetividade aos poderes da linguagem. Essa dimensão de certa estetização se apresenta, desse modo, não como uma mera oposição ao racional, mas como uma oposição à determinação hegemônica de um princípio de razão suficiente trazido para dentro da construção de um discurso estético e artístico. Se o estilo fragmentário de Hamann pode ter servido como mote e inspiração para o posterior apego ao fragmento característico do movimento *Frühromantik*³³, essa estetização, por meio do gênio hamanniano, pode encontrar seus ecos na *poetização* dos românticos de Jena. Se Jean Paul o chamara de “um céu profundo de estrelas telescópicas”, são pre-

³¹ „Der Geburtstag eines Genies wird, wie gewöhnlich, von einem Martyrerfest unschuldiger Kinder begleitet — Man erlaube mir, daß ich den Reim und das Metrum mit unschuldigen Kindern vergleichen darf, die über unsere neueste Dichtkunst einer drohenden Lebensgefahr ausgesetzt zu seyn scheinen.“

³² „dieser große Wiederhersteller des lyrischen Gesanges.“

³³ Sobre essa questão, cf. Behler, 1992, p. 254.

ciso lentes apropriadas para se enxergar o que brilhava oculto na obra de Hamann. A lente do gênio hamanniano pode favorecer essa visada, afastando as inseguranças e incertezas enfrentadas pelos olhos nus.

Referências

- ASSAIANTE, Julia Goesser. *Body Language: Corporeality, Subjectivity, and Language in Johann Georg Hamann*. New York: Peter Lang, 2011. (Studies on themes and motifs in literature)
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BATTEUX, Charles. *Les Beaux-arts réduits a un même principe*. Paris: Chez Durand: 1746.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Ästhetik*. Lateinisch-deutsch. Band 1. Hamburg: Felix Meiner, 2007.
- BAYER, Oswald von. *Vernunft ist Sprache: Hamanns Metakritik Kants*. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2002.
- BEHLER, Ernst. *Frühromantik*. Berlin: De Gruyter, 1992. (Sammlung Göschen)
- BEISER, Frederick C. *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- BERLIN, Isaiah. *Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hamann, Herder*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- BROSE, Thomas. *Johann Georg Hamann und David Hume: Metaphysikkritik und Glaub im Spannungsfeld der Aufklärung – I und II*. Pieterlen: Peter Lang, 2006.
- HAMANN, Johann Georg. Aesthetica in Nuce; Eine Rhapsodie in Kabbalistischer Prose. In: HAMANN, Johann Georg. *Hamann's Schriften*. Zweiter Theil. Ed. Friedrich Roth. Berlin: G. Reimer, 1821. p. 255-308.
- HAMANN, Johann Georg. Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache. In: HAMANN, Johann Georg *Hamann's Schriften*. Vierter Theil. Ed. Friedrich Roth. Berlin: G. Reimer, 1823. p. 21-37.
- HAMMERMEISTER, Kai. *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- JØREGENSEN, Sven-Aage. *Querdenker der Aufklärung: Studien zu Johann Georg Hamann*. Göttingen: Wallstein, 2013.
- REDMOND, Michael. The Hamann-Hume Connection. *Religious Studies*, v. 23, n. 1, p. 95-107, mar. 1987.
- RICHTER, Jean Paul. *Sämtliche Werke*. Abteilung I, Band 5, Vorschule der Ästhetik, Levana oder Erziehlehre, Politischen Schriften. Frankfurt am Main: Zweiteausendeins, 1996.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritischer Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Erste Abteilung, Sechster Band. Geschichte der Alten und Neuen Literatur. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1961.

SCHLEGEL, Friedrich. *Kritischer Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Zweite Abteilung, Achtzehnter Band. Philosophische Lehrjahre – 1796-1806. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1963.

SPARLING, Robert Alan. *Johann Georg Hamann and the Enlightenment Project*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

TOLLE, Oliver. Herder e a metafísica. *Discurso*, n. 42, p. 97-116, 2013.