UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

MARIA DA CONCEIÇÃO APARECIDA SILVA SANTOS

O RISO DEMONÍACO QUE DESPOVOA O SENTIDO: DIÁLOGOS ENTRE KUNDERA E GÓGOL A PARTIR DE *O CAPOTE*

BRASÍLIA
2026

MARIA DA CONCEIÇÃO APARECIDA SILVA SANTOS

O RISO DEMONÍACO QUE DESPOVOA O SENTIDO: DIÁLOGOS ENTRE KUNDERA E GÓGOL A PARTIR DE *O CAPOTE*

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos exigidos para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta

BRASÍLIA
2026

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva Santos, Maria da Conceição Aparecida
SS237r O RISO DEMONÍACO QUE DESPOVOA O SENTIDO: DIÁLOGOS ENTRE KUNDERA E GÓGOL A PARTIR DE O CAPOTE / Maria da Conceição Aparecida Silva Santos; orientador Ana Paula Aparecida Caixeta. Brasília, 2026.
96 p.

Dissertação(Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, 2026.

1. Riso demoníaco. 2. Gógol. 3. O Capote. 4. Kundera. 5. Aniquilação do indivíduo. I. Caixeta, Ana Paula Aparecida, orient. II. Título.

SANTOS, Maria da Conceição Aparecida Silva. **O RISO DEMONÍACO QUE DESPOVOA O SENTIDO:** DIÁLOGOS ENTRE KUNDERA E GÓGOL A PARTIR DE *O CAPOTE*. 2026. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2026.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof.ª. Dr.ª Ana Paula Aparecida Caixeta - UnB / Presidente

_____
Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto - UnB / Membro Interno

_____
Prof.ª. Dr.ª Maria Veralice Barroso - UnDF / Membro Externo

_____
Prof. Dr. Rogerio da Silva Lima - UnB / Suplente

À memória de Maria Zilda, minha mãe e meu grande amor. É a lembrança do seu sorriso que me faz prosseguir.

"Do que estão rindo? Estão rindo de si mesmos!..." (Nikolai Gógol)

AGRADECIMENTOS

A finalização desta dissertação só foi possível devido ao amor. Sou grata, principalmente, por ser tão amada e, apesar de não estar cercada por uma quantidade exorbitante de pessoas, por ter exatamente as necessárias ao meu lado.

Com meu tio, **José Antônio**, aprendi a gostar de Zé Ramalho e a mexer no computador. Com ele, aprendi a ser uma pessoa honesta e, por mais que eu negue, puxei a sua "bondade irritante". Foi assim que ele foi promovido de tio a pai. Agradeço por estar ao meu lado em todos os momentos em que precisei, por ter feito tudo o que eu não conseguia fazer sozinha e por ter me dado as ferramentas e os meios. Obrigada por todo o orgulho que sente por mim e por todas as vezes que salvou a minha vida. Eu te amo, meu velho, mais que tudo.

Ao meu amado **Isaias Daniel**, criatura tão doce e generosa, agradeço por ter me salvado, por ter escutado o meu choro e por ter sido a presença que eu precisava. Você é o irmão de coração que a vida me deu. Estarei sempre com você, vibrando pelas suas vitórias, ao seu lado nas derrotas e te enchendo a paciência, como sempre.

Sou grata também às minhas tias, **Joaquina** e **Antônia**, e aos meus primos. **Rafael**, eu amo você demais. **Maria Eduarda**, agradeço por tudo; você sabe o quanto te amo, mesmo que nem sempre eu diga.

À minha mãe, **Maria Zilda**, para quem nenhuma palavra seria suficiente, agradeço por ter me escolhido como filha, por ter me dado tanto amor e por me ensinar com a própria vida a importância de lutar. Sinto sua falta a todo tempo. À minha tia, **Maria Aparecida**, minha guerreira e segunda mãe, meu eterno carinho. Guardo comigo a força de ambas e a esperança de que, de algum lugar, elas zelam por mim.

À minha orientadora, **Ana Paula**, por ter acreditado na minha pesquisa, por seu olhar humano e paciente, pelo suporte fundamental e pelas contribuições essenciais que deram vida a este trabalho. Sou grata, também, pelas trocas e aprendizados proporcionados pelo **Grupo de Epistemologia do Romance**.

À **CAPES**, pelo apoio financeiro, indispensável para a viabilização desta pesquisa.

Por último, gostaria de agradecer a **mim mesma**, por não desistir e por viver.

RESUMO

A presente dissertação toma como objeto de análise a novela *O Capote* (1842), de Nikolai Gógol, investigando a construção narrativa do cômico a partir da categoria do riso demoníaco, fundamentada na reflexão teórica de Milan Kundera. Distanciando-se de uma abordagem comparatista tradicional, o trabalho mobiliza a ensaística kunderiana como ferramenta crítico-reflexiva para examinar como o riso, na obra gogoliana, transcende o alívio humorístico e atua como mecanismo de desconstrução da identidade e aniquilação do protagonista, Akáki Akakievitch. Através do diálogo estabelecido entre a poética de Gógol e o conceito de Kundera, explora-se a maneira como a exposição ao ridículo revela a crueldade da existência e a fragilidade do indivíduo perante a rígida estrutura social russa. O arcabouço teórico é complementado por autores como Bakhtin e Bergson, o que permite situar a especificidade do riso demoníaco em contraponto às noções de riso carnavalesco e corretivo. Conclui-se que a leitura de *O Capote* sob essa ótica evidencia uma crítica social onde o riso não regenera, mas denuncia o absurdo da condição humana.

Palavras-chave: Riso demoníaco, Gógol, O Capote, Kundera, Aniquilação do indivíduo.

ABSTRACT

This study analyzes the presence of demonic laughter, a concept coined by Milan Kundera, in Nikolai Gogol's work *The Overcoat*. The study investigates how demonic laughter, characterized by the deconstruction of identity and the human condition, contributes to the annihilation of the protagonist, Akaky Akakievich. The research explores Gogol's narrative techniques that evoke demonic laughter, as well as its effects on character construction and the social critique present in the work. Through the analysis of Akaky's trajectory, marked by humiliation and insignificance, the dissertation seeks to understand how demonic laughter reveals the cruelty of existence and the fragility of the individual in the face of society. The research draws upon the theoretical works of Kundera, Bakhtin, Bergson, and other authors who have explored laughter in its various manifestations. By analyzing *The Overcoat* through the lens of demonic laughter, the dissertation aims to contribute to a deeper understanding of Gogol's work and his critique of 19th-century Russian society.

Keywords: Demonic laughter, Gogol, *The Overcoat*, Kundera, Annihilation of the individual, Russian Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 10
CAPÍTULO I – A FACE SOMBRIA DO CÔMICO: PERCURSOS HISTÓRICOS E A "DIABOLIZAÇÃO" DO RISO EM GÓGOL..... 12
1.1. Cristianismo e a rejeição ao riso..... 12
1.2. A gênese do Riso Diabólico..... 20
1.3. A Dualidade Kunderiana: O Riso dos Anjos e o Riso do Demônio..... 24
1.4. Ninguém vai rir..... 30
CAPÍTULO II – O RISO DEMONÍACO EM GÓGOL..... 36
2.1. Gógol e o cômico grotesco..... 36
2.2. O capote..... 47
2.3. Akáki Akákievitch: o riso, a miséria e a *litost*..... 50
2.4. O capote como símbolo da incapacidade..... 58
2.5. A conversão do homem em inseto: Akáki e a metamorfose do ser humano..... 62
2.6. O riso demoníaco e encontro com o nada..... 68
Capítulo III – KUNDERA E GÓGOL: INTERPRETAÇÕES A PARTIR DO RISO DEMONÍACO..... 71
3.1. O riso demoníaco e a incapacidade do ser humano em mudar o absurdo..... 71
3.2. O Ispetor geral: moralidade, hipocrisia e um riso amargo..... 77
3.3. Relação entre riso demoníaco, a decadência e a loucura..... 82
3.4. O riso demoníaco na cultura contemporânea..... 87
CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 92

INTRODUÇÃO

O interesse por esta investigação nasceu do estranhamento diante da dualidade do fenômeno do riso. Frequentemente associado à alegria e à harmonia social, o ato de rir revela, em certas manifestações literárias, uma face perturbadora e dissonante. A gênese deste estudo reside na percepção de que existe um riso que não nasce da felicidade, mas do encontro súbito com o vazio de sentido. Essa inquietação tomou forma definitiva ao observar as trajetórias de personagens que, mergulhadas em estruturas burocráticas opressivas, parecem habitar um mundo onde a lógica e a dignidade foram substituídas pelo absurdo.

O objeto central desta dissertação é o conceito de riso demoníaco, termo cunhado pelo escritor tcheco Milan Kundera, analisado em estreita relação com a poética do autor russo Nikolai Gógol. Diferente do riso "angélico" que celebra a ordem e o sentido do mundo, o riso demoníaco é aquele que aponta para a precariedade das coisas, revelando que a realidade pode, a qualquer momento, perder sua substância e tornar-se insignificante. O contexto em que este objeto se insere é a São Petersburgo do século XIX, um cenário onde a hierarquia estatal e a desumanização do indivíduo fornecem o solo fértil para que esse riso amargo e desestabilizador se manifeste.

A partir desse cenário, a pergunta que norteia esta pesquisa é: poderia o riso ser compreendido como uma reação visceral à ausência de respostas para a mais elementar das perguntas filosóficas: qual o propósito da existência? Em outras palavras, busca-se entender se o riso demoníaco atua como a única resposta possível do sujeito diante da incapacidade de mudar a natureza absurda da realidade.

Para responder a essa indagação, o percurso teórico fundamenta-se na interlocução entre a crítica literária e a filosofia existencialista. A estrutura da dissertação foi organizada para oferecer uma visão progressiva dessa problemática, dividindo-se em três capítulos fundamentais: No primeiro capítulo, estabelecemos as bases teóricas do riso, contrastando as visões clássicas e religiosas com a subversão proposta por Milan Kundera. Investigamos a distinção entre o riso que une e o riso que isola, introduzindo a dialética entre os anjos e os demônios na construção do sentido. O segundo capítulo dedica-se à análise da estética de Nikolai Gógol, com ênfase na novela *O Capote*. Aqui, examinamos a figura de Akáki Akakiévitch como o mártir desse riso, explorando os conceitos de grotesco, invisibilidade social e a transição do homem à condição de "coisa" ou "inseto", em diálogo com as obras de Kafka e Dostoiévski.

O terceiro capítulo consolida a interpretação das obras a partir do riso demoníaco. Analisamos a expansão desse fenômeno para o corpo social em *O Inspetor Geral* e exploramos a relação entre a decadência, o niilismo e a loucura. Por fim, demonstramos a atualidade dessa discussão ao observar a permanência dessa estética em produções da cultura contemporânea, evidenciando que o riso gogoliano continua a ecoar como um grito de revolta e desamparo.

Ao final deste percurso, espera-se demonstrar que o riso, longe de ser um mero adorno social, é a ferramenta crítica que nos permite encarar o abismo sem sermos integralmente devorados por ele. Ao rirmos do absurdo, não o solucionamos, mas reivindicamos a nossa consciência humana diante da imensidão do nada.

CAPÍTULO I - A FACE SOMBRIA DO CÔMICO: PERCURSOS HISTÓRICOS E A "DIABOLIZAÇÃO" DO RISO EM GÓGOL

1.1. Cristianismo e a rejeição ao riso

> *"Não se deixem enganar: de Deus não se zomba. Pois o que o homem semear, isso também colherá". (Gálatas 6:7)*

O texto bíblico exerce, historicamente, um papel basilar na normatização das condutas e na construção da cosmovisão ocidental. A máxima de que "de Deus não se zomba" evidencia uma interdição ao cômico no âmbito do sagrado, sugerindo que o riso, em sua essência zombeteira, encontra forte resistência na tradição cristã. Para compreender a complexidade do riso que permeia a obra de Nikolai Gógol, torna-se imperativo, portanto, desconstruir a noção contemporânea que o restringe à expressão exclusiva de alegria. Ao longo da trajetória ocidental, o ato de rir percorreu domínios arriscados, sendo por vezes enaltecido como libertação, e por outras, condenado como vício ou manifestação deletéria. Antes de imergirmos nas avenidas gélidas de São Petersburgo e no universo de Akáki Akakiévitch, é crucial investigar os fundamentos teóricos que possibilitam a classificação de certas modalidades de humor como "demoníacas" e a maneira como essa tradição reverbera na aniquilação do protagonista gogoliano.

Dispensa-se, por conseguinte, qualquer tentativa de estabelecer uma bibliografia que investigue e date o "nascimento do riso". O ser humano possivelmente o manifestou antes mesmo de compreender o significado do ato, sua complexidade ou o motivo da hilaridade. Conforme aponta Minois (2003), as publicações sobre o tema somam milhares, o que nos isenta, por ora, de um levantamento exaustivo, o qual corromperia o foco desta pesquisa ao tornar-se ora ofensivamente seletivo, ora interminável. Contudo, todo estudo exige um ponto de partida. Constatada a dificuldade intrínseca de determinar o momento exato do surgimento do cômico, empregaremos a ascensão do cristianismo como marco de ruptura: o instante em que o riso perde sua aceitabilidade inquestionável, passando a ser alvo de contestações e, subsequentemente, associado ao "diabólico" ou "demoníaco".

Essa complexidade definicional encontra-se manifesta em *O Capote*, que abriga um riso de natureza tão singular e repleta de nuances que exige uma análise cautelosa.

Na obra, não se observa um riso que celebra a vitalidade, mas sim um que expõe a dificuldade de se preservar a própria existência. O sorriso ali é disforme, provém do Outro e tem uma vítima bem definida: Akáki Akakiévitch. Esse riso configura-se como sintoma de uma sociedade enferma, cuja patologia não se restringe à Rússia do século XIX. O elemento tocante da novela reside justamente nesse aspecto de crueldade humana, que se revela universal.

A atenção a essas nuances representa o momento em que nos deparamos com o reflexo de nossos traços mais indesejáveis. Conforme a célebre epígrafe de Gógol, "A culpa não é do espelho se a cara é torta", a responsabilidade pela deformidade exposta não recai sobre o riso em si. Embora seja um terreno espinhoso e suscetível a múltiplas interpretações, o cômico é uma ferramenta epistemológica fundamental. Como expressa Alberti (2002), "o riso e cômico são literalmente indispensáveis para o conhecimento do mundo, e para a apreensão da realidade plena".

A exploração do feio e do disforme pode ser citada como uma das razões fundamentais para o rompimento da Igreja com o riso. Impõe-se aqui uma contextualização histórica que remonta ao período medieval, no qual o ato de rir possuía uma dupla função. Longe de apenas denunciar, ele servia tanto para subjugar quanto para se opor ao poder vigente, conforme aponta Fernandes (2012):

> Na Idade Média, encontramos um riso que imita deformando. Reforça valores e hierarquias invertendo-as ritualmente. O riso opunha-se ao oficial, ao tom sério, ao religioso. Encontramos aqui seu caráter ambivalente. Inverte a ordem para reforçá-la. O riso é um fator de coesão, expressão cômica de uma alternativa improvável. (FERNANDES, 2012, p. 86)

Ao conferir materialidade a essas realidades consideradas "improváveis", o povo não ria apenas daquilo que era inerentemente risível; ria-se também da própria Igreja, estabelecendo um "outro lado" de resistência, como destaca Ribeiro (2018):

> (...) "do outro lado", trabalhando com a antítese da seriedade, estavam as camadas populares, com destaque para os meios urbanos, que se caracterizavam por sua alegria, pelas festas, tendo o intuito de inverter os valores da sociedade. A alegria seria sinônimo da manifestação constante do riso, e teoricamente, rir era se colocar contrário à ordem social da Igreja Católica, que apregoava e valorizaria o indivíduo sério, por compreender na seriedade um passo importante de aproximação da salvação da alma e do corpo. (RIBEIRO, 2018, p. 214)

Essa interpelação direta à instituição religiosa estabelece o confronto central entre o riso e a fé, fundamentado em uma rigorosa "educação do corpo". Para a teologia

medieval, a mediação entre o homem e Deus não era apenas espiritual, mas exigia a negação dos apetites carnais e a contenção dos impulsos desordenados, operando-se, enfim, pelo estrito autocontrole físico e espiritual.

Nesse contexto, o controle da gestualidade tornava-se imperativo. Ribeiro (2018) explica que o riso deveria ser contido pois, na visão da época, "o corpo somente manifesta as intenções do espírito". Logo, o descontrole físico do riso denunciava uma falha moral interna, de modo que "o indivíduo ridente evidenciava a degeneração do espírito, em virtude do corpo estar possuído pelo demônio".

Ao interditar o riso, a Igreja buscava neutralizar a própria desordem associada ao Diabo, contrapondo-a à ordem divina. O ato de rir era estigmatizado como oriundo do "prazer carnal, consequência do pecado" (BASÍLIO DE CESAREIA *apud* RIBEIRO, 2018, p. 217). Instaurava-se, portanto, um conflito intrínseco na existência do fiel: se o homem cedesse à sua natureza humana e risível, estaria, irremediavelmente, opondo-se aos preceitos sagrados.

Essa tensão revela o caráter dúbio da existência humana no medievo. Conforme aponta Alberti (2002), o cômico atua como "a prova por excelência da ambiguidade própria à condição humana", situando o sujeito em uma posição desconfortável: superior aos animais, porém fatalmente inferior ao transcendental e ao eterno. Contudo, é justamente essa repressão institucional que alimenta a força contrária. O riso evoca um clamor de resistência e esperança que, embora projetado em um horizonte distante, torna concebível o que antes era inatingível. Essa deformidade simbólica, inerente às festividades populares, articula-se diretamente à inversão das hierarquias: o indivíduo subjugado pela ordem feudal podia, ainda que de forma efêmera, assumir a coroa, subvertendo a lógica vigente.

É a partir dessas festas profanas que, paradoxalmente, gozavam de certa tolerância eclesiástica, que se consolidaram as bases para novas estruturas narrativas. Conforme observa Carvalho (2009):

> As festas profanas na Idade Média, toleradas pela Igreja, tiveram um papel preponderante na formação de novos textos que assumiam uma perspectiva carnavalizada quando se faziam adaptações dos textos bíblicos em narrativas engraçadas e provocativas. (CARVALHO, 2009, p. 39)

Nesse cenário, evidencia-se o papel da Igreja como instância reguladora da conduta social e da moralidade pública. Ao condescender com tais festividades, a instituição não apenas delimitava as fronteiras do cômico, como também o

instrumentalizava enquanto mecanismo de "catarse controlada", um hiato de relaxamento que servia de prelúdio à reafirmação dos dogmas estabelecidos. O riso assume aí um caráter paradoxal: embora inaugure um espaço de transgressão simbólica, acaba sendo assimilado como um dispositivo de manutenção da própria ordem normativa.

As festividades carnavalescas medievais, caracterizadas pelo excesso e pela suspensão temporária das convenções, constituíam-se como autênticas experiências liminares. Segundo Carvalho (2009), práticas como a embriaguez e a imitação de animais em praça pública encenavam um rompimento cênico com a ordem. Criava-se, assim, um ecossistema festivo onde as hierarquias se dissolviam em prol de uma ambivalência fundamental:

> Foi na excentricidade das festas populares que o sagrado e o profano se consubstanciaram. Neste espaço ocorre o desbotamento da fronteira entre o sério e o cômico; o fantástico e o real. No mundo carnavalizado tudo se manifesta de forma ambivalente, prevalecendo o nonsense. Na praça pública a proclamação da liberdade decorre das festas que propõem a quebra de hierarquia das classes sociais. (CARVALHO, 2009, p. 37)

Este fenômeno de carnavalização, ao estabelecer uma fissura na estrutura da realidade social, explicita o potencial emancipador do cômico. Ao instaurar um "mundo às avessas", o riso faculta aos sujeitos a experiência de uma alteridade normativa, ainda que fugaz. Conforme argumenta Georges Minois (2003), trata-se de um elemento imprescindível para a compreensão da evolução humana, precisamente por sua capacidade de articular perspectivas críticas e horizontes utópicos:

> Nas Dionisíacas, no Carnaval e nas saturnais [...] admite-se que a festa, como o riso, rompe o curso ordinário das coisas e que seus vínculos são essenciais porque ambos abrem uma janela sobre outra coisa, sobre outra realidade, talvez uma utopia [...]. "Um e outro quebram o circuito estabelecido entre a reprodução social e a adesão dos homens no curso de um júbilo material em que o excesso de energia ou o dinamismo próprio da espécie se abre sobre a premonição utópica de uma existência infinita [...]". **[...]** O riso é um fenômeno global, cuja história pode contribuir para esclarecer a evolução humana. (MINOIS, 2003, p. 19-20)

Compreender a carnavalização como fenômeno histórico exige o reconhecimento de sua dupla face: é território de liberdade e crítica, mas igualmente de controle e pedagogia moral. Diante de impasses existenciais insolúveis, o riso emerge como uma tentativa perene de resposta. Este trabalho parte, então, de uma indagação

fundamental: poderia o cômico ser compreendido como uma reação à ausência de respostas para a mais elementar das perguntas filosóficas: qual o propósito da existência? Segundo Minois (2003), o repertório de justificativas racionais para a vida parece ter se exaurido, restando o riso como última trincheira diante do absurdo:

> As religiões inventaram respostas para nos apaziguar [...]. As ciências nos desiludiram, por não trazer a explicação definitiva, que ainda e sempre esperamos. O ateísmo assegura-nos que não é nada disso — o que, provavelmente, é verdadeiro, mas difícil de suportar. [...] Muitos, enfim, diante dessa enorme "cânula cósmica" [...], preferem rir. (MINOIS, 2003, p. 18-19)

À medida que as vias metafísicas, representadas pelas dogmáticas religiosas e suas promessas sobrenaturais, revelam-se insuficientes, o sujeito é impelido ao domínio racional da ciência. Todavia, emerge um novo impasse ontológico: o escrutínio factual e científico permanece silente quanto à teleologia da existência. Diante desse hiato cósmico e da ausência de respostas definitivas para a condição humana, a razão falha em apaziguar a angústia, abrindo espaço para um riso que já não celebra, mas constata o vazio.

É nesse vácuo ontológico que o riso se manifesta, ora como paliativo frente às incertezas da vida, ora como estratégia de resistência ante a opacidade do real. Enquanto fenômeno universal, o cômico assume múltiplas faces, transcendendo a mera função catártica para habitar domínios mais sombrios e perturbadores. Sob essa perspectiva, Terry Eagleton (2020) propõe que o riso seja compreendido como um "distúrbio corporal", subvertendo a noção cristalizada de que se trataria de um simples bálsamo psicológico. Para o autor, o riso exige uma decodificação cautelosa, pois encerra um caráter inerentemente perigoso e ambivalente.

Essa periculosidade intrínseca esbarra, inevitavelmente, nas rigorosas normativas sociais e morais que tentam domesticá-la. Torna-se imperativo, portanto, investigar as fronteiras que circunscrevem o ato de rir, limites que encontram no moralismo sua barreira mais ferrenha. Emerge, então, uma indagação ética central: seria o riso diante da desgraça alheia um atributo exclusivo de uma índole perversa, ou haveria uma inclinação humana universal ao escárnio perante a vulnerabilidade do Outro? Embora o cômico possa atenuar a gravidade da existência, ele jamais se desvencilha totalmente das amarras que vigiam o convívio social; calibramos nossos discursos e acatamos convenções, cientes de que o humor e a ironia portam uma

densidade moral capaz de converter o aparentemente inofensivo em um ato de violência ou inadequação.

Sob essa ótica disciplinadora, Henri Bergson (2005) observa que, mesmo quando os desvios morais não são flagrantes, a sociedade empenha-se em torná-los legíveis e passíveis de julgamento corretivo:

> Uma sociedade humana é um conjunto de seres livres. As obrigações que impõe, e que lhe permitem subsistir, introduzem nela uma regularidade que tem simplesmente uma analogia com a ordem inflexível dos fenómenos da vida. Tudo concorre, todavia, para nos fazer crer que esta regularidade é assimilável à da natureza. Não falo apenas da unanimidade que os homens põem em louvar certos actos e reprovar outros. O que quero dizer é que, até mesmo nos casos em que os preceitos morais implicados pelos juízos de valor não são observados, se arranja maneira de fazer parecer que o são." (BERGSON, 2005, p. 25)

Persiste, assim, uma dinâmica pautada pela vigilância contínua que busca, de maneira incessante e muitas vezes maquinal, delimitar as fronteiras entre o lícito e o repreensível. O riso, à semelhança da própria condição humana, não desfruta de uma liberdade incondicional; ele submete-se a engrenagens punitivas e corretivas que espelham as tensões entre a estética do cômico e o rigor do controle social.

Milan Kundera (2008) aprofunda essa complexidade ao investigar o caráter sensorial do riso, advertindo para sua dimensão obscura, a qual denomina "riso demoníaco". Afastando-se das interpretações tradicionalmente moralistas, Kundera introduz uma tipologia que ilumina o desconforto: um riso que, em vez de apaziguar, exacerba a angústia do indivíduo ao confrontá-lo com o inominável. Como esclarece Costa (2016), na perspectiva kunderiana, o cômico demoníaco é o corolário do encontro humano com o absurdo:

> O riso dos anjos – o riso da seriedade – é uma farsa. É falso e não conhece a motivação originária do riso demoníaco. A diferença entre o riso dos anjos e o riso dos demônios não é apenas acerca da matéria sobre a qual se ri, mas é uma diferença mais fundamental: é uma atitude fundamental que anima uma performance que, apesar da semelhança superficial, não realiza a mesma ação. O anjo, quando ri, celebra o sentido. O demônio, quando ri, ri do absurdo." (COSTA, 2016, p. 37)

Essa terminologia, contudo, transcende a mera ilustração. Para apreender a profundidade da dicotomia proposta, faz-se necessário investigar a carga semântica sedimentada nesses termos ao longo dos séculos. As nomenclaturas atribuídas a essas categorias de riso possuem raízes confessionais profundas. No *Dicionário Etimológico*

da Língua Portuguesa, Antenor Nascentes (1955) elucida a trajetória das figuras que as nomeiam:

> DIABO - Do gr. *diábolos*, caluniador, mal-dizente, pelo lat. *diabolu*; esp. *diablo*, it. *diavolo*, fr. *diable*. A manutenção do b intervocálico é por influência erudita ou por confusão de b e v [...]. O sentido etimológico é atirar-se no meio, através. *Diabolum Scriptura vocat a prima sua adversus hominem calumnia* (S. Justino). (NASCENTES, 1955, p. 156)
> DEMÔNIO - Do gr. *daimónion*, ente sobrenatural, gênio bom ou mau; fixou-se depois no sentido mau; pelo lat. *daemoniu*. (NASCENTES, 1955, p. 151)

Nota-se que a distinção etimológica reside na evolução de seus significados originários. Enquanto "diabo" provém do grego *diábolos*, denotando o "caluniador" ou aquele que "se atira através" para desunir, a palavra "demônio" remonta ao grego *daimónion*, termo que designava originariamente um ente sobrenatural ou gênio, destituído de uma carga moral intrinsecamente negativa. Como observa Nascentes (1955), o termo “diabo” foi incorporado ao latim pela via eclesiástica, consolidando sua associação direta ao pecado e à corrupção. Em contrapartida, o “demônio”, embora inicialmente neutro, teve seu sentido fixado como força exclusivamente maligna apenas pela tradição cristã posterior.

Dessa forma, ao analisar o cômico sob essa ótica, percebe-se que a escolha lexical de Kundera não é arbitrária, mas portadora de um denso estrato histórico-filosófico. Se o riso diabólico aproxima-se da ideia de engano, transgressão deliberada e subversão moral, o riso demoníaco, resgatando a ambivalência do *daimónion*, evoca o desafio à ordem estabelecida e a revelação de uma realidade que escapa ao controle humano. Trata-se do riso de uma entidade que habita o limiar entre o sentido e o absurdo.

Essa associação entre o cômico e o maligno encontra inequívoco respaldo doutrinário na teologia cristã. Em *História do Riso e do Escárnio*, Georges Minois (2003) apresenta uma provocação contundente ao recuperar a tese de que "Jesus nunca riu", premissa que sintetiza a austeridade da visão cristã primitiva. Para o autor, o riso estaria dissociado da esfera divina, sendo interpretado como reflexo da decadência inerente à condição pós-lapsária. Nesse sentido, o cristianismo historicamente o rejeita por considerá-lo incompatível com sua essência: "O riso não é natural do cristianismo, religião séria por excelência" (MINOIS, 2003, p. 111).

Essa interdição não se fundamenta apenas em uma inclinação ao solene, mas em uma necessidade estratégica de controle normativo. A repressão do cômico operou mediante sua vinculação a estigmas teológicos, associando-o ao pecado e à figura demoníaca. Tal manobra discursiva permitiu que o riso fosse lido não como uma faculdade humana espontânea, mas como indício de desvio e corrupção da alma.

Segundo Minois (2003), o riso brota precisamente da consciência da imperfeição humana. Ele manifesta-se no abismo intransponível entre o ideal e o factual:

> O pecado original é cometido, tudo se desequilibra, e o riso aparece: o diabo é responsável por isso. Essa paternidade tem sérias consequências: o riso é ligado à imperfeição, à corrupção, ao fato de que as criaturas sejam decaídas, que não coincidam com seu modelo, com sua essência ideal. É esse hiato entre a existência e a essência que provoca o riso, essa defasagem permanente entre o que somos e o que deveríamos ser. O riso brota quando vemos esse buraco intransponível, aberto sobre o nada e quando tomamos consciência dele. (MINOIS, 2003, p. 112).

Consequentemente, o riso constitui o testemunho dramático da autoconsciência humana frente à sua própria finitude. Ele expõe a lacuna irreparável entre a essência projetada pela divindade e a existência marcada pela falha. A referida essência divina remete ao ideal de perfeição prelapsariana, um estado original mítico no qual o ser humano, supostamente concebido à imagem e semelhança de seu criador, espelharia a plenitude, a harmonia e a absoluta seriedade do sagrado. Em contrapartida, a existência falha corresponde à crueza da vida pós-queda, atravessada pela mortalidade, pela degradação inevitável do corpo e pelas assimetrias sociais que reduzem o sujeito a uma caricatura trágica de seu projeto primordial.

É precisamente nesse abismo ontológico, situado entre o arquétipo sublime do que o homem deveria ser e a realidade precária daquilo que ele efetivamente consegue ser na matéria, que o cômico ganha seus contornos mais sombrios. O riso desponta, assim, não como celebração, operando simultaneamente como autocrítica irônica e constatação ruidosa do vazio. Ao ser historicamente demonizado pela tradição cristã, o cômico converteu-se no símbolo do confronto humano com sua fragilidade irredutível. Ele representa a materialização do sentimento de inadequação imposto por um universo que, embora teologicamente concebido como uma arquitetura perfeita, é vivenciado no cotidiano como um espaço profundamente grotesco, hostil e absurdo.

1.2. A gênese do Riso Diabólico

O riso foi historicamente concebido como um elemento alheio à divindade e, por extensão, incompatível com a práxis cristã. Tal percepção não se consolidou de maneira fortuita. Ao longo dos séculos, a teologia empenhou-se em fundamentar essa rejeição por meio de bases doutrinárias sólidas, institucionalizando a desconfiança em relação ao cômico. Compreender a gênese desse mecanismo repressor é indispensável para a posterior análise das desventuras de Akáki Akakiévitch em *O Capote*.

Nesse processo, os intelectuais cristãos realizaram uma releitura sistemática de elementos míticos das tradições pagãs, com especial enfoque nos ritos de fertilidade, visando transmutar sua natureza originariamente sagrada em mera profanidade. Como observa Macedo (1997), essa reinterpretação objetivava deslegitimar de forma categórica a dimensão ritualística do riso:

> O modo pelo qual os escritores cristãos retrataram os elementos míticos da tradição pagã concernentes aos rituais de fertilidade, pode nos fornecer clara noção do grau de alteração no modo de perceber a dimensão sagrada da derrisão. Diversas versões de mitos greco-romanos vieram a ser inscritos nos textos da literatura latina cristã. Eusébio de Cesareia, Arnóbio e Clemente de Alexandria, por exemplo, registraram o mito de Deméter e Baubo, mas encontraram nele sentido distinto daquele verificado na cultura grega, enfatizando apenas o aspecto nefasto do riso, que passa a ser tomado na qualidade de gesto puramente obsceno. De modo similar, foi para denunciar a indecência das faloforias, dos cultos a Baco e a Dioniso, que os Pais da Igreja vieram a inscrevê-los em seus textos. O riso, portanto, passou a estar indelevelmente associado à falta de pudor, aos cultos idolátricos e ao pecado, o que contribuiu bastante para a desconfiança dos teólogos cristãos em relação a ele. (MACEDO, 1997, p. 551)

Sob essa perspectiva, os polemistas refutaram qualquer vestígio de sacralidade no ato de rir, rompendo abruptamente com a tradição pagã que o integrava à relação entre o humano e o divino. Sob a égide do cristianismo, o riso foi dessacralizado e rebaixado à condição de gesto espúrio, considerado ontologicamente incompatível com a ascese espiritual. Conforme destaca Macedo (1997):

> Os polemistas cristãos [...] não reconheceram qualquer grau de sacralidade, nem reconheceram qualquer vinculação do riso com a divindade, tal qual ocorria na tradição pagã que tanto procuraram combater. Nos sistemas de valor do cristianismo, este foi dessacralizado e reduzido à categoria de gesto profano. [...] Signo do caos e da desordem, o riso cederia passo, na escala de valores defendida pelo cristianismo, à sobriedade e continência moral. (MACEDO, 1997, p. 552)

Ao interditar o riso, a teologia almejava desobstruir o caminho para o encontro introspectivo e silencioso com Deus. Contudo, é exatamente nesse contexto de silenciamento que o riso diabólico emerge, carregando consigo uma crítica moral complexa. Segundo Minois (2003), o diabo configura-se como a entidade "ridente" por excelência, eternamente distanciada da perfeição e propensa a questionar a ordem divina. O cômico diabólico é descrito pelo autor como uma manifestação somática da própria desordem:

> Diabólico, o riso é feio, sacode o corpo, é indecente, incorreto, grotesco; é mau, exprime o orgulho, a zombaria, a troça, o desprezo, a agressividade; é sinal de fraqueza, que é preciso tolerar — moderadamente — a título de diversão do homem decaído. [...] o riso cristão é apenas um paliativo, uma droga puramente humana que permite um alívio temporário para retomar o penoso caminho da vida. É por isso que as regras monásticas, elas próprias muito hostis ao riso, admitem momentos de escape e de inocente brincadeira, concessão à fraqueza da criatura decaída. (MINOIS, 2003, p. 114)

Essa natureza disruptiva do diabo, frequentemente cunhado como o "pai da mentira", associa-se intrinsecamente à dúvida e à fragmentação do ser. Moura (2008) aprofunda essa análise ao contrastar a unidade inabalável do divino com a dispersão caótica provocada pela força diabólica:

> Conforme podemos encontrar em vários dicionários da língua portuguesa, a palavra diabo vem do latim *diabolus*, derivado do grego *diábolos*, e denota aquele que atemoriza, o que desune, que é caluniador, o que confunde e distorce os fatos. [...] Se a figura de Deus se forma em torno da ideia de absoluto, a do diabo é aquela que desagrega, que provoca o esfacelamento e a oposição. É a própria ideia de fragmento, de parte cindida. (MOURA, 2008, p. 136)

É por intermédio dessa fissura ontológica que a força diabólica insere a ironia, questionando as certezas inabaláveis da fé e da ordem estabelecida. Para que o riso demoníaco se instaure, a falha humana atua como um pré-requisito absoluto. Não se trata apenas do erro moral episódico, mas da incompletude constitutiva do sujeito: sua incapacidade crônica de sustentar a dignidade, a coerência e o sentido perante um mundo esmagador. O cômico, em sua vertente demoníaca, alimenta-se exatamente dessa fragilidade intransponível, transformando a inadequação irremediável do indivíduo no espetáculo de sua própria ruína.

Ao encontro dessa constatação sobre a centralidade do humano na dinâmica do ridículo, Henri Bergson (2018) postula que o cômico "não existe fora do que é

propriamente humano". Sendo assim, o riso constitui uma exclusividade antropológica, operando como um implacável mecanismo de sanção social. Um animal, desprovido de consciência reflexiva e das exigências normativas, seria incapaz de experimentar a humilhação do escárnio ou o peso aniquilador de se ver ridicularizado. Bergson elucida que, mesmo quando rimos de um objeto inanimado, o alvo final é perpetuamente o humano que o moldou, o corpo que o manipulou de forma desajeitada ou a sociedade que lhe atribuiu significado.

É exatamente nessa convergência entre o "diabólico" (aquilo que desune e zomba) e o "humano" (o alvo exclusivo do escárnio) que se situa a tragédia de Akáki Akakiévitch. O protagonista de Gógol não é apenas uma vítima do acaso, mas o foco central de um riso que carrega essa herança de fragmentação e crueldade. Suas características inerentes (a resignação, o silêncio, a excentricidade física) operam como combustível para a dinâmica perversa de seus colegas de repartição. O riso que recai sobre Akáki não celebra a vida; ele queima, desumaniza e isola, sendo, paradoxalmente, a única prova contundente de que aquele homem, invisível para a engrenagem social, ainda estava vivo.

Essa perspectiva dialoga intrinsecamente com a visão filosófica de Arthur Schopenhauer. Em sua obra *As Dores do Mundo*, o autor reconhece o sofrimento não como um acidente, mas como a substância incontornável da vida. Diante da necessidade existencial de encontrar uma razão para as dores que assolam a humanidade, Schopenhauer conclui que o sofrimento é a finalidade imediata da própria existência:

> Se a nossa existência não tem por fim imediato a dor, pode-se dizer que não tem razão alguma de ser no mundo. Porque é absurdo admitir que a dor sem fim que nasce da miséria inerente à vida e enche o mundo seja apenas um puro acidente, e não o próprio fim. Cada desgraça particular parece, é certo, uma exceção, mas a desgraça geral é a regra. (SCHOPENHAUER, 2014, p. 11)

Sob essa ótica, uma das raras vias de escape para o sujeito é converter o infortúnio alheio em alívio momentâneo para si mesmo. É precisamente essa a dinâmica opressora que recai sobre o protagonista de Gógol: todos os colegas de trabalho, e até mesmo aqueles que apenas cruzavam com Akáki pelas ruas, reasseguravam a própria existência ao anular a dele. Segundo Schopenhauer, a comparação com a desdita do outro atua como um bálsamo ilusório para a própria miséria: “a mais eficaz consolação em toda desgraça, em todo sofrimento, é voltar os olhos para aqueles que são ainda mais

desgraçados do que nós: esse remédio encontra-se ao alcance de todos" (SCHOPENHAUER, 2014, p. 25-30).

Instaura-se, assim, uma dinâmica impiedosa, elucidada pela célebre máxima do filósofo: "O mundo é o inferno, e os homens dividem-se em almas atormentadas e em diabos atormentadores" (SCHOPENHAUER, 2014, p. 25-30). Essa divisão materializa-se de forma aguda no ato do escárnio. Ao convertermos o outro em objeto de riso, assumimos temporariamente a posição de "diabos atormentadores", em uma tentativa desesperada e inconsciente de esquecer que também somos "almas atormentadas", igualmente suscetíveis à zombaria e ao fracasso.

O cômico, portanto, opera sob um forte paradoxo: o homem ri do seu semelhante, olvidando que, nesse ato, ridiculariza a sua própria condição humana. O infortúnio alheio serve de espelho indesejado; ao rir, tenta-se estilhaçar essa imagem que reflete a degradação comum a todos. O sujeito "degradado" torna-se o alvo, enquanto o "degradador" nutre a frágil ilusão de imunidade, embora ambos partilhem da mesma vulnerabilidade existencial.

Para que essa operação violenta ocorra, contudo, é imprescindível uma suspensão radical da empatia. Como aponta Rocha (2016), a produção do riso exige uma insensibilidade momentânea: "A produção do riso depende também de certo sentimento de indiferença para com o objeto sobre o qual se ri. É preciso haver distanciamento emocional e, às vezes, também físico, para que seja possível rir de algo ou de alguém" (ROCHA, 2016, p. 02).

É exatamente neste hiato de sensibilidade que emerge o riso diabólico descrito por Minois (2003). Trata-se de uma resposta visceral às imperfeições biológicas e existenciais da humanidade, uma constatação cínica da decadência que serve como conduta compensatória:

> Agora, pode-se rir. Há de quê: rir do outro, desse fantoche ridículo, nu, que tem um sexo, que peida e arrota, que defeca, que se fere, que cai, que se engana, que se prejudica, que se torna feio, que envelhece e que morre — um ser humano, bolas!, uma criatura decaída. O riso vai se insinuar por todas as imperfeições humanas. É uma constatação de decadência e, ao mesmo tempo, um consolo, uma conduta de compensação, para escapar ao desespero e à angústia: rir para não chorar. Eis aí o que os pais da Igreja recriminam: em lugar de chorar sobre nossa decadência, o que seria marca de arrependimento, rimos de nossas fraquezas, e essa é nossa perda. Vemos nosso nada e rimos dele: um riso diabólico" (MINOIS, 2003, p. 112-113).

Em última análise, o riso diabólico consolida-se como uma resposta paradoxal. Ao mesmo tempo em que denuncia as falhas e limitações do ser, atua como um mecanismo de sobrevivência psíquica diante do absurdo do real. Tal riso transcende a mera zombaria do Outro para se configurar como um confronto com a própria mortalidade, imperfeição e o grotesco que nos constituem. Trata-se de um ato de resistência ao desespero puro, um escape irônico adotado para suportar a angústia da finitude.

Contudo, é precisamente essa postura irreverente que atrai a condenação patrística. Ao preterir a humildade e o arrependimento (vias exigidas pela doutrina para a salvação da alma), o sujeito utiliza o riso para desafiar a gravidade imposta pela ordem religiosa. O riso demoníaco, ao expor a crueza das fraquezas humanas de forma espetacularizada, subverte a lógica cristã de penitência e resignação, transmutando a tragédia da condição humana em ironia existencial.

Essa manifestação cômica desestabiliza o controle moral e espiritual ao revelar, sem nenhum pudor, o hiato ontológico entre a existência factual e a essência ideal. O riso afirma-se, assim, tanto como escudo contra o desespero quanto como gesto incisivo de insubordinação diante da ascese da fé, revelando-se uma força transgressora que opera, simultaneamente, como redenção psicológica e condenação teológica.

1.3. A Dualidade Kunderiana: O Riso dos Anjos e o Riso do Demônio

Para compreender a profundidade da teoria do riso em Milan Kundera, é imprescindível situá-la em seu contexto de produção: um cenário marcado pelo totalitarismo, pela censura e pelo apagamento sistemático da memória. Nascido em 1929 na antiga Tchecoslováquia, Kundera testemunhou como regimes autoritários não apenas controlam corpos, mas buscam reescrever a história e o sentido da realidade. Como observa Júnior (2010), a trajetória do autor é marcada pelo silenciamento:

> Obter informações sobre a vida pessoal de Milan Kundera não é uma tarefa fácil. Na antiga Tchecoslováquia, seu nome se tornou tabu a partir do final da década de 1970, ocasião em que teve sua cidadania revogada pelo governo comunista e suas obras foram proibidas e recolhidas [...]. Até mesmo para o Ocidente – que conta com a presença de Kundera desde 1975, quando este exilou-se na França – o acesso a dados de sua trajetória particular é muito restrito. (JÚNIOR, 2010, p. 11)

Essa experiência de exílio e a revogação de sua cidadania, descrita por John Updike como uma reação direta à publicação de *O Livro do Riso e do Esquecimento* (1979), constituem chaves hermenêuticas fundamentais para a compreensão de sua obra. Para Kundera, o riso transcende a mera reação fisiológica; ele se estabelece como uma categoria ontológica que reflete a tensão entre duas forças basilares da existência, metaforizadas nas figuras dos anjos e dos demônios. O domínio angélico está atrelado ao desejo de ordem absoluta e de sentido inquestionável. Trata-se do riso daqueles que celebram a harmonia do mundo e a utopia, um regozijo acrítico frequentemente apropriado pelo fervor ideológico e político que não admite ambiguidades ou fissuras. Em oposição radical, o domínio demoníaco representa a insubordinação contra essa rigidez. O riso do demônio irrompe precisamente no instante em que o sentido imposto desmorona, revelando o vazio e o absurdo que subjazem às verdades totalizantes. Ao elevar o cômico a essa dualidade ontológica, Kundera demonstra que rir não é um ato neutro, mas o próprio campo de batalha onde a tirania do sentido perfeito colide com a lucidez corrosiva da descrença.

Kundera notabiliza-se por conferir uma densidade filosófica à narrativa, sondando temas como as aporias da liberdade e o absurdo da condição humana. Sua escrita, alicerçada na ironia, atua como um corrosivo contra a rigidez das certezas ideológicas e morais. Essa ironia encontra sua expressão máxima no conceito de riso, o qual, em diálogo com a perspectiva de Minois (2003), reflete a vertigem experimentada diante de um mundo subitamente esvaziado de suas explicações teleológicas:

> As coisas privadas de seu suposto sentido, do lugar que lhes é assinalado na ordem estabelecida […] provocam nosso riso. Na origem, o riso pertence ao domínio do diabo. Há qualquer coisa de maldade […] mas há também uma parte de alívio benfazejo […]. Esse riso diabólico é ao mesmo tempo mau e libertador. […] E, para designar os dois risos opostos, os homens só têm uma palavra, daí a confusão. (MINOIS, 2003, p. 18)

Tal dualidade estrutura a narrativa de *O Livro do Riso e do Esquecimento*, obra que disseca os efeitos do totalitarismo sobre a psique coletiva e a memória tcheca após a invasão soviética de 1968. Como rememora Júnior (2010), o preço dessa ousadia literária foi a própria identidade civil do autor. John Updike destaca que, como forma de reação à repercussão do livro, o governo comunista da Tchecoslováquia optou por revogar sumariamente a cidadania tcheca de Milan Kundera.

Contudo, reduzir a obra a um mero manifesto político seria um equívoco. Kundera instrumentaliza o riso para indagar as fronteiras do sentido existencial e da resistência íntima. Em sua prosa, o ato de rir transcende o momento para assumir uma complexidade vertiginosa, quase metafísica:

> Riso? Alguém jamais se importa com o riso? […] Rir, satisfação imensa e deliciosa, satisfação completa… […] E ríamos até o infinito do riso de nossos risos… Ah, o riso! Riso de satisfação, satisfação do riso. (KUNDERA, 2008, p. 70-71)

Na cosmovisão kunderiana, o riso reflete a intrincada tensão dialética entre o desejo humano de ordem e a realidade incontornável do caos, polos associados, respectivamente, aos anjos e aos demônios. O autor, contudo, rejeita qualquer maniqueísmo moral simplista. Para ele, a questão não é ética, mas estritamente ontológica; trata-se de medir o peso esmagador do significado sobre a existência:

> Conceber o diabo como um partidário do Mal e o anjo como um combatente do Bem é aceitar a demagogia dos anjos. […] Se existe no mundo muito sentido indiscutível (o poder dos anjos), o homem sucumbe sob o seu peso. Se o mundo perde todo o seu sentido (o reino dos demônios), também não se pode viver. (KUNDERA, 2008, p. 77)

A partir dessa premissa, Kundera diagnostica a fragilidade da condição humana, que se equilibra precariamente sobre um abismo. O excesso de sentido, promovido pelos anjos, converte-se em tirania ideológica, engessando o indivíduo em um sistema de verdades absolutas que não admite contestações. Por outro lado, a completa abolição do sentido, promovida pelos demônios, lança o sujeito no niilismo absoluto, inviabilizando a própria vontade de existir. Estabelece-se, assim, um contraste fundamental: o riso angélico celebra a ordem, a racionalidade e o significado supostamente inerente ao mundo; o riso demoníaco, por sua vez, corrói essa estrutura ao expor suas fissuras e seu absurdo fundamental. Essa dicotomia encontra profunda ressonância na leitura de Terry Eagleton (2020), que disseca a patologia dessa perfeição angélica:

> O angélico vê o mundo como ordeiro, harmônico e repleto de significado. No reino dos anjos, tudo é instantâneo e opressivamente significativo, e nenhuma sombra de ambiguidade pode ser tolerada. Toda realidade é melancolicamente legível e inteligível. Como no caso dos paranoicos, não há lugar para o aleatório ou contingente. (EAGLETON, 2020, p. 30)

O domínio angélico, ao banir o aleatório, instaura uma violência silenciosa. Em um mundo onde tudo é rigorosamente planejado e "opressivamente significativo", o ser humano perde sua autonomia para se tornar uma mera engrenagem de um maquinário transcendental ou estatal. A ambiguidade, que é a essência da arte e da subjetividade, é tratada como uma anomalia a ser expurgada. O riso angélico configura-se, portanto, como o riso do otimismo oficial, o selo de aprovação de um mundo idealizado onde a dúvida e a contingência são extirpadas em prol de uma harmonia forçada. É o riso da adesão total e inquestionável:

> Nada é negativo, errado, deficiente ou disfuncional; em vez disso, nessa anódina visão angélica, a humanidade marcha sorrindo em direção ao futuro, gritando "Viva a vida!". Há um modo civilizado de rir associado a essa maneira de ver: o regozijo perante quão simétrico, significativo e sabiamente concebido é o mundo. (EAGLETON, 2020, p. 30-31)

Esse júbilo civilizado é, no fundo, um instrumento de silenciamento. Ao gritar "Viva a vida", a ordem angélica invalida a dor, a tragédia e a inadequação daqueles que não se encaixam na marcha simétrica do progresso. Em contrapartida, o riso demoníaco irrompe do confronto súbito e inescapável com o absurdo. Ele não busca corrigir ou ensinar; ele celebra a dissolução de sentidos e a desconstrução das certezas, dispensando qualquer alternativa moral ou pedagógica. Kundera narra a gênese mítica desse fenômeno não como uma criação simultânea, mas como um ato de reação, pânico e contágio:

> Quando ouviu pela primeira vez o riso do demônio, o anjo foi tomado de estupor. Isso se passou num festim, a sala estava cheia de gente e as pessoas foram dominadas uma após as outras pelo riso do diabo, que é horrivelmente contagiante. O anjo compreendeu claramente que esse riso era dirigido contra Deus e contra a dignidade de sua obra. Sabia que tinha de reagir rapidamente, de uma maneira ou de outra, mas sentia-se fraco e sem defesa. Não conseguindo inventar nada, imitou seu adversário. Abrindo a boca, emitiu sons entrecortados, descontínuos, em intervalos acima de seu registro vocal [...], mas dando-lhe um sentido oposto: Se o riso de diabo mostrava o absurdo das coisas, o do anjo, ao contrário, queria alegrar-se por tudo aqui embaixo ser bem ordenado, sabiamente concebido, bom e cheio de sentido. (KUNDERA, 2008, p. 77)

Essa passagem revela a natureza reativa da ordem. O anjo não ri espontaneamente; ele ri por desespero diplomático. Ao perceber que o diabo desnudava a falta de sentido da criação, o anjo apropria-se da materialidade do gesto (os sons entrecortados, a boca aberta) para forjar uma defesa. Ao recusar qualquer teleologia ou

transcendência, o riso demoníaco afirma-se como a expressão autêntica e visceral do confronto humano com o vazio. Para Kundera, este é o cômico primordial, enquanto o angélico configura-se como uma imitação puramente mecânica, resultando em uma trágica falha de comunicação que ele denomina de "impostura semântica":

> Um riso ridículo é um desastre. No entanto, os anjos ainda assim obtiveram um resultado. Eles nos enganaram com uma impostura semântica. Para designar sua imitação do riso e o riso original (o do diabo), existe apenas uma palavra. Hoje em dia nem nos damos conta de que a mesma manifestação exterior encobre duas atitudes interiores absolutamente opostas. Existem dois risos e não temos uma palavra para distingui-los. (KUNDERA, 2008, p. 77)

A escassez lexical denunciada por Kundera aponta para uma limitação filosófica perigosa. O fato de usarmos a mesma palavra para descrever o regozijo de uma criança e o escárnio de um carrasco cria um embotamento crítico. Terry Eagleton (2020), em diálogo com a obra kunderiana, aprofunda essa distinção ontológica ao vincular o riso demoníaco à aceitação do grotesco e à materialidade corpórea, em franca oposição à assepsia idealizada do riso angélico (intimamente associada ao conceito de *kitsch*). Enquanto os anjos insistem em negar a finitude e a "sujeira" inerente à vida biológica, os demônios a escancaram com crueza:

> Nesse reino eufórico, não há catástrofe, simplesmente desafios. O discurso ao qual ele dá origem é o que Kundera chama de “sem merda”, ao passo que o demoníaco é cheio dela. Como já vimos, o discurso demoníaco se regozija com a visão de um mundo purgado de significado e valor, no qual tudo é excrementalmente indistinguível do restante. Se o angélico sofre de um excesso de significado, o demoníaco é afligido pela falta dele. (EAGLETON, 2020, p. 31)

A recusa angélica do que é "excremental" é, metaforicamente, a recusa da própria morte e da degradação física humana. A potência do riso demoníaco reside, portanto, em sua capacidade de corrosão e nivelamento biológico: ele desmonta a pomposidade e a rigidez da ordem estabelecida ao lembrar a todos da universalidade da matéria em decomposição. Eagleton (2020) ilustra essa dinâmica subversiva recorrendo magistralmente à figura do Diabo na tradição literária russa, especificamente em *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski:

> O demoníaco é a risada zombeteira que desinfla as pretensões do angélico, perfurando sua pomposidade. É como comenta o próprio Diabo em Os Irmãos Karamazov, de Dostoievski, o elemento rebelde e errático que impede que o mundo desabe sob o peso de sua própria e sufocante insipidez. Seu

> papel, diz o Diabo a Ivan Karamazov, é agir como forma de atrito ou negatividade no interior da criação divina, impedindo que ela desvaneça em função do puro tédio. (EAGLETON, 2020, p. 31)

Essa função vital da "negatividade" estabelece a ponte teórica definitiva para compreendermos o universo gogoliano. O Diabo dostoievskiano, assim como o riso demoníaco de Kundera, atua como uma força de atrito indispensável. Sem a ameaça do absurdo e sem a perturbação da ordem, o mundo sucumbiria à burocracia do sentido absoluto (uma antecipação precisa da realidade estéril das repartições de São Petersburgo). O riso, nesse contexto, torna-se a única insubordinação possível frente a uma existência petrificada.

Para além do romance russo, essa tensão dialética encontra uma ilustração paradigmática na tragédia *Otelo*, de William Shakespeare. A relação entre o protagonista e Iago simboliza o embate irreconciliável entre a ordem (o domínio angélico) e o caos (a força demoníaca). Otelo, encarnando a lógica do riso angélico, sustenta uma visão de mundo idealizada, pautada na crença absoluta na honra, na hierarquia e na transparência das intenções. Essa necessidade imperiosa de sentido e estabilidade é patente em sua declaração de confiança cega:

> Pela sua lealdade empenho a vida! Honesto Iago, confio-te Desdêmona. Dá-lhe por companheira tua esposa e, logo que te for possível, leva-a para junto de mim. Vamos, Desdêmona; só disponho de uma hora para assuntos mundanos e ordens várias, que há de ser-te dedicada também. É necessário ao tempo nos mostrarmos obedientes. (SHAKESPEARE, 2017, Ato I, Cena III)

A ordem defendida por Otelo colide, contudo, com a figura de Iago, a personificação exata do riso demoníaco delineado por Kundera. Iago não busca estabelecer uma nova moral ou uma teologia alternativa; sua destrutividade é gratuita, operando pelo puro prazer da negação e da entropia. Ele semeia o caos unicamente para desmantelar a harmonia ilusória de Otelo, conduzindo-o ao colapso psíquico. Iago ri, metaforicamente, do excesso de significado que estrutura a vida do general. No clímax trágico, confrontado com a destruição de seu "mundo de sentido", Otelo reconhece não apenas sua ruína física, mas a natureza infernal da manipulação que aniquilou suas certezas:

> Vê, tenho outra espada. Melhor do que esta nunca ao lado esteve da coxa de um soldado. Já vi o dia em que este curto braço e esta boa arma me franqueavam caminho com obstáculos vinte vezes mais sérios do que os vossos. Mas, oh bravata inútil! Quem o fado dominar pode? Já não é assim.

> Nada receies, por me veres de arma. Cheguei ao fim da viagem, esta é a meta, a baliza da minha última vela. Recuais pálido assim? É medo inútil. [...] Quando nos encontrarmos para o ajuste de contas, teu olhar há de minha alma precipitar do céu, apoderando-se dela os demônios logo. Estás gelada, minha menina, tão gelada como tua própria castidade. Oh! maldito, maldito celerado! Demônios, com açoites expulsai-me da vista desta aparição divina! Entregai-me aos tufões, no enxofre assai-me, em tanques me lavai de fogo líquido. Oh Desdêmona! Morta! Oh, oh! Desdêmona! (SHAKESPEARE, 2017, Ato V, Cena II)

No epílogo da tragédia, embora Otelo se refira a Iago explicitamente como um "demônio", a dramaturgia revela que a vitória do riso demoníaco não reside na conquista de poder político ou militar, mas na aniquilação absoluta do sentido. Iago escancara o vazio que Otelo tanto temia, desintegrando a identidade do protagonista a tal ponto que o general mouro passa a referir-se a si mesmo como um ser do passado, uma mera sombra. Quando questionado por Ludovico sobre o paradeiro daquele homem violento e infeliz, a resposta de Otelo evidencia a fragmentação fatal do sujeito: "Esse que foi Otelo? Aqui me encontro" (SHAKESPEARE, 2017, Ato V, Cena II).

Em síntese, embora as terminologias "diabólico" e "demoníaco" tangenciem o campo da subversão, a análise literária e filosófica nos impõe uma distinção fundamental para a sequência deste trabalho. O riso diabólico, explorado na tradição religiosa e na perspectiva de Minois, carrega um lastro intrinsecamente moralizante: ele é o antagonista da virtude, a zombaria do sagrado, operando dentro da lógica binária do Bem contra o Mal. Já o riso demoníaco, na acepção kunderiana, situa-se aquém (ou além) da moral. Ele não oferece alternativa, salvação ou correção; é a manifestação pura e aterradora do encontro do homem com o absurdo e com a dissolução violenta de significados. Trata-se de uma resposta ao nada que não conduz a lugar algum, forçando o sujeito a uma confrontação existencial nua e desprovida de atenuantes.

É sob a égide desse riso aniquilador (que não pune para corrigir, mas ri para destruir) que nos voltamos agora para a literatura gogoliana. Nos próximos capítulos, demonstraremos como essa voracidade do riso demoníaco se materializa de forma implacável na figura de Akáki Akakiévitch, provando ser uma força capaz de humilhar, fragmentar e anular o indivíduo muito antes de sua morte física.

1.4. Ninguém vai rir

A presença do cômico não se restringe à literatura; ela reivindica seu espaço como categoria central também na filosofia, como demonstra a própria abordagem

ensaística de Kundera. Contudo, diante da transversalidade do tema, poucos pensadores conferiram ao riso a gravidade e o estatuto ontológico que Friedrich Nietzsche lhe atribuiu. Embora o filósofo alemão não tenha sistematizado uma teoria do riso em um tratado único, o tema perpassa sua obra de maneira decisiva, atuando como um instrumento de transvaloração. Como observa Leite (2016), Nietzsche eleva o riso a um patamar inédito no pensamento ocidental:

> Nunca o riso, na história da filosofia, foi investido de tamanha complexidade. Longe de ser definido como uma reação mecânica diante de objetos risíveis, o riso, para Nietzsche, é uma capacidade, uma arte, a ser aprendida e desenvolvida diante da "luta terrível" entre os modos de valoração. […] Ora, se em nossa introdução apresentamos os adeptos da 'teoria da superioridade' como misogelastos, não resta dúvida de que Nietzsche seja, contrariamente, um filogelasto? Um amante do riso. (LEITE, 2016, p. 187)

Para Nietzsche, o riso é um instrumento poderoso para lidar com a tragédia existencial e com o vazio deixado pela alegórica morte de Deus. Essa constatação, que inaugura uma nova era de valores e significados, coloca o ser humano diante de sua solidão absoluta em um universo desprovido de sentido intrínseco. Como aponta Minois (2003):

> Se o riso de Nietzsche não é o riso desesperado de Schopenhauer, provém, contudo, da mesma constatação: o homem descobre sua solidão em um universo que não tem um sentido preestabelecido. Enquanto acreditamos, durante séculos, que havia um piloto no comando que nos guiava para um destino conhecido, Nietzsche nos ensina que "Deus está morto", ou antes, que ele nunca existiu e que estamos a bordo de um barco à deriva que não vai a lugar nenhum. É, de fato, para morrer de rir! (MINOIS, 2003, p. 517)

Nietzsche postula, portanto, a necessidade de uma pedagogia superior: um aprendizado do riso que transcenda a reação fisiológica ordinária. Esse riso nietzschiano, longe de ser uma fuga alienada, constitui uma transfiguração. Ao emergir da consciência trágica, ele converte-se em uma arte afirmativa, capaz de munir o sujeito de coragem e leveza para o enfrentamento da existência material. Leite (2016) aprofunda essa perspectiva, identificando nessa filosofia o antídoto ideal contra o peso do niilismo:

> Há, pois, um saber rir, um aprender a rir. Nietzsche pode ser considerado como o filósofo que procura nos apresentar uma arte do riso. […] Nesta arte de Nietzsche, sua gaya scienza, há um verdadeiro antídoto, um "bom amuleto", contra o "culto do sofrer", contra a filosofia do ressentimento […] Para Nietzsche, a ciência, a busca pelo conhecimento, não será mais um triste

> e vão esforço em busca de verdades inatingíveis e fatigantes, mas um alegre exercício de elevação, um caminho para a vida, para a liberdade como expansão da potência. (LEITE, 2016, p. 193)

Assim, o riso transcende a mera reação ao humor passageiro para se configurar como um gesto filosófico fundamental que reconcilia o cômico e o trágico, prefigurando as bases do pensamento existencialista contemporâneo. Nesse sentido, Alberti (2002) observa que o ato de rir torna-se imperativo para a própria libertação do pensamento:

> O riso torna-se necessário seja para ultrapassar os limites do pensamento sério e tornar positivo o não-sério banido como "nada", seja para ultrapassar os limites do ser e fazer a experiência refletida do não-saber, ou, como quer Nietzsche, tornar possível a "gaia ciência". Ele passa a ser uma solução tanto para o pensamento aprisionado nos limites da razão quanto para o ser aprisionado na finitude da existência. (ALBERTI, 2002, p. 23-24)

Sob essa perspectiva, o riso emerge não apenas como resposta à perda de sentido, mas como um recurso de sobrevivência para a manutenção da própria lucidez. Georges Minois (2003) radicaliza essa visão ao diagnosticar a condição da modernidade argumentando que, se outrora o riso curava feridas superficiais, hoje ele é o único suporte viável para uma existência estruturalmente danificada:

> O riso moderno existe para mascarar a perda de sentido. É mais indispensável que nunca. Outrora, ele estancava as insuficiências, os defeitos — emplastro que se colava sobre as pequenas chagas da existência. Agora, é a própria existência que está ferida. Só o riso, injetado em alta dose, pode mantê-la com vida artificial, sob perfusão. (MINOIS, 2003, p. 632)

O diálogo com a tradição nietzschiana aprofunda-se na obra de Georges Bataille, demonstrando que o cômico desafia a própria seriedade com a qual estruturamos a vida e a racionalidade. Em *A Experiência Interior*, Bataille explora essa tensão levada ao extremo, revelando o riso como uma manifestação visceral da finitude e uma ruptura epistemológica sem precedentes. Para o autor, rir é a chave para acessar o abismo que a lógica não alcança:

> Este livro é o relato de uma desesperação. Este mundo é dado ao homem como um enigma a decifrar. […] O riso e a razão, o horror e a luz, tornando-se finalmente penetráveis… já não havia nada que eu não soubesse, nada que não estivesse ao alcance de minha febre." (BATAILLE, 1973, p. 11, tradução própria)[1]

[1] Tradução própria a partir da edição espanhola de *La experiencia interior* (Barcelona: Taurus, 1973), obra originalmente publicada em francês como *L'expérience intérieure* (1943).

Bataille avança ao propor uma conexão intrínseca entre o cômico, a destruição e a transcendência. Para o filósofo, o ato de rir implica uma cumplicidade vertiginosa com a aniquilação do próprio ser: nós nos confundimos prazerosamente com esse "vento de vida destruidora" que a tudo conduz, de forma impassível, até o fim inevitável.

Essa tensão limítrofe entre o riso e o absurdo ganha contornos ainda mais agudos na modernidade. Terry Eagleton (2020) reflete sobre tal ambivalência, observando como o humor opera perigosamente no limiar entre a atração e o horror. Segundo ele, achamos graça no absurdo da situação, ao mesmo tempo que ficamos horrorizados com ele, pois a futilidade apresenta-se como algo "tanto atraente quanto estarrecedora" (EAGLETON, 2020, p. 25). Contudo, o autor britânico alerta que esse território jamais é isento de julgamento e consequências reais. O riso pode ocultar intenções complexas, revelando uma ética subterrânea, uma vez que "podemos ser menos morais do que gostaríamos, mas também somos mais morais do que imaginamos" (EAGLETON, 2020, p. 22). Em última instância, porém, Eagleton reconhece a face mais sombria desse fenômeno literário e existencial, uma face que ecoa perfeitamente a crueldade que analisaremos na obra de Gógol, ao concluir que “o humor envolve brutal desprezo pelo valor humano. […] O mundo é apenas uma piada” (EAGLETON, 2020, p. 22).

Nesse contexto teórico denso, torna-se evidente a vigência de uma censura tácita sobre o riso, que se estende até mesmo a domínios tradicionalmente sacralizados, como o sentimento amoroso. Se por um lado muitos estudos buscam moralizar o cômico (definindo-o como uma máscara social que permite dizer o indizível), por outro, o riso revela sua perigosa dualidade: ele atua tanto como ferramenta de libertação intelectual quanto como mecanismo violento que expõe as feridas abertas da existência, desafiando continuamente os limites impostos pelas convenções morais.

Milan Kundera, em sua aclamada coletânea *Risíveis Amores*, subverte radicalmente essa norma ao despir o sentimento amoroso de sua solenidade habitual, lançando-o na arena do absurdo. No conto inaugural que dá nome a este tópico, "Ninguém vai rir", o protagonista é um professor universitário de intelecto aguçado e postura cínica. Ele desencadeia uma reviravolta trágica em sua própria vida ao tratar uma situação profissional e moralmente delicada como um mero jogo jocoso. A trama é impulsionada por um evento trivial. O Sr. Zaturecky, um acadêmico medíocre e insistente, solicita ao protagonista uma carta de recomendação (um parecer) para a publicação de um artigo científico. O professor, incapaz de levar o pedido a sério e

considerando o texto de péssima qualidade, opta pela dissimulação sorridente ao invés de enfrentar o desconforto de uma recusa direta: Comecei a sorrir e proferir promessas vagas. O sr. Zaturecky me agradeceu dizendo que em breve voltaria para se informar; deixei-o a todos sorrisos. (KUNDERA, 2012, p. 14)

A esquiva inicial do professor, nascida de um misto de covardia e escárnio velado, desencadeia uma espiral incontrolável de mentiras que rapidamente converte um desencontro administrativo banal em um abismo moral. Na tentativa frustrada de se desvencilhar do importuno colega (que passa a persegui-lo incessantemente), o protagonista acaba comprometendo seu próprio relacionamento amoroso com a jovem Klara. Para justificar a não realização do parecer diante das cobranças constantes de Zaturecky, ele fabrica uma narrativa caluniosa, alegando para a esposa do colega que Zaturecky teria feito investidas sexuais inadequadas à sua namorada. O que para a "vítima" da mentira acadêmica era uma questão fulcral de sobrevivência e progressão na carreira, para o professor de Kundera não passava de um exercício lúdico de superioridade e tédio: Varri seus temores com as costas da mão e proclamei que o sentido da vida é justamente se divertir com a vida, e se a vida é muito preguiçosa para isso, é necessário lhe dar um empurrão. (KUNDERA, 2012, p. 22)

Por meio desse episódio, Kundera disseca as concepções convencionais de riso, amor e moralidade, expondo a fragilidade das relações humanas diante da dissimulação. Estabelece-se um contraste gritante: de um lado, Zaturecky, que trata a situação com a gravidade e a seriedade que lhe são devidas; do outro, o professor, que opera estritamente na lógica do escárnio e da leveza irresponsável. É notável como o narrador, mesmo diante de lapsos de consciência nos quais percebe o extremismo de suas ações, persiste no erro, subestimando a obstinação do real em cobrar o seu preço:

> Sem perceber, tínhamos sido descobertos havia muito tempo. Apenas uma coisa continuava a ser ignorava por nossos perseguidores: o nome de Klara. Era apenas graças a esse pequeno segredo que ainda podíamos escapar à Sra. Zaturecky; que se empenhava na luta com um espírito metódico e uma obstinação de causar arrepios. Compreendi que a coisa estava ficando séria; que dessa vez o cavalo da minha aventura estava extremamente bem selado. (KUNDERA, 2012, p. 27)

A aparente inofensividade de um mero parecer acadêmico converte-se no catalisador de um desfecho existencialmente ruinoso. O protagonista, que iniciara a narrativa incólume em sua posição de superioridade intelectual e institucional, vê-se subitamente degradado à condição de objeto de escárnio, perdendo não apenas o

prestígio, mas todas as suas conquistas sociais e afetivas. A sentença final, proferida com um moralismo cortante, sela seu destino profissional e pessoal:

> Seu contrato não será renovado e você pode se considerar feliz se conseguir um lugar numa galeria de arte do interior. Mas é preciso que compreenda que tudo isso aconteceu por sua causa. Se eu posso lhe dar um conselho, no futuro seria melhor você ser sincero e não mentir, porque uma mulher não pode ter estima por um homem que mente. (KUNDERA, 2012, p. 67)

Diante dos escombros de sua vida, não resta ao protagonista senão uma constatação epifânica: sua situação era, em essência, puramente cômica. Ao tentar esquivar-se de um constrangimento menor por meio da mentira, ele acaba tragado por uma espiral vertiginosa de autodestruição. O riso que essa queda evoca no leitor não é o da alegria festiva, mas o do desconforto incontornável diante da patética condição humana. Não rimos apenas do infortúnio alheio, mas da revelação de nossa própria fragilidade, bem como das armadilhas que o intelecto cria para si mesmo na vã tentativa de controlar o caos. Aqui, o riso manifesta-se como a resposta cruel à percepção de que o esforço para dominar o real é inútil. A punição do personagem não reside apenas na perda, mas na natureza intrínseca dessa perda: ele é privado até mesmo da dignidade atrelada ao sofrimento trágico, sendo relegado, em definitivo, à irrelevância da farsa:

> Precisei ainda de um momento para compreender que minha história (apesar do silêncio glacial que me cercava) não é do gênero trágico, mas se enquadra de preferência na categoria das aventuras cômicas. O que me proporcionou uma espécie de consolo. (KUNDERA, 2012, p. 67)

Contudo, não há consolo genuíno nessa constatação. O riso que encerra a narrativa não é uma reação de celebração ao cômico, mas uma manifestação amarga que brota da percepção aguda do absurdo e do reconhecimento da própria hipocrisia. Ao tentar preservar uma autoimagem imaculada de superioridade moral e intelectual, o protagonista acaba agindo de maneira sumamente desprezível, expondo a vacuidade de sua própria condição. Esse desnudamento revela o grotesco que, conforme Minois (2003), nasce precisamente do abismo entre o que somos na matéria e o que idealizamos ser no espírito:

> É esse hiato entre a existência e a essência que provoca o riso, essa defasagem permanente entre o que somos e o que deveríamos ser. O riso brota quando vemos esse buraco intransponível, aberto sobre o nada e quando tomamos consciência dele. É a desforra do diabo, que revela ao homem que

> ele não é nada, que não deve seu ser a si mesmo, que é dependente e que não pode nada, que é grotesco em um universo grotesco (MINOIS, 2003, p. 112)

A epifania final do protagonista constitui a materialização exata do riso demoníaco kunderiano. Trata-se do risível que emerge da tensão insolúvel entre o desejo humano de ordem e a inevitável entropia que desorganiza as relações sociais. O cômico em "Ninguém vai rir" não oferece alento nem redenção; é o riso de quem reconhece a tragédia, o absurdo e a própria fragilidade moral.

Esse riso demoníaco ridiculariza, expõe e, em última instância, anula o indivíduo ao esvaziá-lo de sua agência e de sua coerência íntima. No contexto do conto e da própria biografia de seu autor, essa dinâmica reflete a mecânica insidiosa dos regimes totalitários. Tais sistemas burocráticos, de modo análogo ao protagonista em sua farsa, distorcem sistematicamente a verdade e manipulam a realidade factual para desumanizar o sujeito inconveniente. Quando a mentira se institucionaliza e o absurdo se torna a regra de convivência, o indivíduo perde o controle sobre a própria narrativa, sendo fagocitado por uma engrenagem que o converte em um mero joguete.

Contudo, a aplicação teórica dessa rasgadura transcende a dimensão estritamente política. Trata-se de uma força aniquiladora de ordem ontológica, capaz de destituir a experiência humana de seu peso real, reduzindo uma vida inteira (com todas as suas dores, misérias e aspirações) a uma simples anedota grotesca consumida pelo escárnio alheio. É precisamente essa mesma voracidade, essa mesma crueldade que ri do nada e apaga o outro do mapa das relevâncias, que investigaremos a seguir.

Deixamos as abstrações da Praga de Kundera para adentrar a materialidade sufocante e as avenidas gélidas do universo gogoliano em São Petersburgo. É nesse cenário hierárquico e implacável que observaremos, no próximo capítulo, como esse riso demoníaco opera a destruição sistemática e irreversível de outro indivíduo: Akáki Akakiévitch.

Capítulo II – O RISO DEMONÍACO EM GÓGOL

2.1. Gógol e o cômico grotesco

Nikolai Vasilievich Gógol nasceu em 1º de abril de 1809 (uma data sugestivamente irônica para o futuro mestre do grotesco) na cidade de Sorochyntsi,

província de Poltava, no então Império Russo[2]. Sua vida e obra são envoltas em controvérsias que alcançam até mesmo a definição de sua identidade nacional. Embora tenha nascido em território ucraniano, Gógol produziu a maior parte de sua obra em russo e é canonicamente reconhecido como um dos pilares da literatura russa.

Essa ambivalência gera debates acalorados, especialmente em contextos de afirmação nacionalista. Como observa González Veiguela (2009), as comemorações do bicentenário do autor revelaram as tensões políticas subjacentes à sua herança cultural:

> Se Gógol tivesse morrido ou deixado de escrever naquele ano, 1835, talvez as autoridades ucranianas tivessem mais argumentos para defender sua posição na disputa que as enfrentou com a Rússia no início de 2009. Neste ano, por ocasião da comemoração do bicentenário do nascimento do escritor, ocorreu um vaudeville absurdo entre as autoridades russas e as ucranianas a propósito da nacionalidade de Gógol. Os ucranianos amparavam-se no *ius loci*, isto é, afirmavam que Gógol era ucraniano pois havia nascido no que hoje é a Ucrânia como país independente, uma vez livre do jugo russo. E na Ucrânia havia vivido até os dezenove anos. Os russos, em contrapartida, afirmavam que Gógol havia nascido no então Império Russo e, o mais importante, havia escrito todas as suas obras em russo. (GONZÁLEZ VEIGUELA, 2009, p. 52, tradução própria)

O apontamento de González Veiguela não constitui uma mera curiosidade biográfica ou histórica, mas revela uma ironia estrutural que ecoa a própria poética gogoliana e fundamenta a reflexão desta pesquisa. A disputa póstuma por sua nacionalidade, classificada apropriadamente como um "vaudeville absurdo", demonstra como o indivíduo e seu legado são frequentemente fagocitados por engrenagens estatais e burocráticas que buscam classificá-lo e dominá-lo a qualquer custo. O fato de a identidade de Gógol ser intrinsecamente fragmentada (nascido na periferia do Império, porém escrevendo na língua do centro do poder) confere a ele uma perspectiva liminar, a de um perpétuo estrangeiro dentro de sua própria literatura.

Essa marginalidade existencial e geográfica é precisamente o terreno fértil de onde brota o seu olhar aguçado para o grotesco. Assim como a geopolítica contemporânea tenta enquadrar o autor postumamente em categorias rígidas para atender a interesses de Estado, a sufocante burocracia de São Petersburgo no século XIX esmagava os personagens de sua ficção. A ambivalência de sua origem espelha, portanto, a alienação profunda de figuras como Akáki Akakiévitch, sujeitos que, tal como seu criador, habitam as frestas de um sistema opressor e categorizador. É dessa

[2] Atualmente, Sorochyntsi integra o distrito de Myrhorod, na Ucrânia, após as sucessivas reorganizações territoriais decorrentes do fim do Império Russo e das posteriores configurações administrativas do Estado ucraniano.

inadequação fundamental, dessa impossibilidade de pertencimento pleno, que emerge o cômico em Gógol: um riso demoníaco que não nasce do conforto ou da harmonia angélica, mas do deslocamento, do atrito burocrático e da constante ameaça de desintegração da identidade.

Para além das disputas geopolíticas pela sua herança, a historiografia gogoliana depara-se com outro desafio: a reconstrução de uma trajetória biográfica fragmentada, elusiva e intimamente ligada aos mesmos tormentos que afligem seus personagens. Gógol faleceu prematuramente aos 42 anos, após um declínio espiritual que culminou na renúncia à literatura e na destruição de seus próprios manuscritos. Apesar da brevidade de sua vida, seu legado atraiu a atenção de biógrafos de renome, como Henri Troyat (*Gógol*) e Vladimir Nabokov (*Nikolai Gógol: uma biografia*). A imersão nesses relatos biográficos revela-se fundamental para esta pesquisa, pois as idiossincrasias e os fracassos do autor não são meros acidentes históricos; eles constituem a matéria-prima do absurdo e do riso demoníaco que permearam *O Capote*.

Nabokov (1994), com sua prosa analítica, subverte a hagiografia tradicional ao descrever os primeiros anos do autor. Longe de idealizar o gênio em formação, ele classifica a infância de Gógol como algo lúgubre, marcada por uma constituição física frágil e características quase repulsivas. Essa descrição não é acidental; ela prefigura o interesse literário do autor pelo grotesco e pela figura do sujeito inadequado e marginalizado:

> Teve as doenças costumeiras: caxumba, escarlatina e pueris scribendi. Era raquítico, um ratinho trêmulo, com mãos sujas, cachos de cabelos ensebados e pus escorrendo dos ouvidos. Empanturrava-se com doces grudentos. Seus colegas de escola evitavam tocar os livros que ele estivesse usando. Ao completar seus estudos em Niéjin, na Ucrânia, partiu para São Petersburgo à procura de algum emprego. (NABOKOV, 1994, p. 12)

Essa imagem de um jovem fisicamente repulsivo e evitado pelos pares antecipa a exclusão social de Akáki Akakiévitch. Em 1828, movido por aspirações de sucesso na metrópole, Gógol mudou-se para São Petersburgo. No ano seguinte, realizou sua primeira incursão literária com a publicação do idílio *Hanz Kuechelgarten*. A obra, no entanto, revelou-se um fiasco retumbante. A recepção crítica foi devastadora, operando como um escárnio público que feriu profundamente a sensibilidade do jovem autor. Como salienta González Veiguela (2009), o fracasso assumiu contornos trágicos devido ao investimento pessoal e financeiro do escritor:

> O livro, cuja edição foi paga pelo próprio Gógol e que, por sorte, publicou sob pseudônimo, não recebeu muita atenção por parte da crítica e, nas poucas resenhas que apareceram, incluíam-se frases pouco elogiosas, do tipo: "Esta obra nunca deveria ter visto a luz do dia". (GONZÁLEZ VEIGUELA, 2009, p. 51, tradução própria)[3]

A reação de Gógol diante do ridículo foi visceral e imediata, inaugurando a relação neurótica e destrutiva que manteria com sua própria produção. Diante do riso escarnecedor da crítica (um precursor da força demoníaca que analisamos no capítulo anterior), o escritor sentiu-se compelido a apagar materialmente a prova de sua inadequação. Em um ato impulsivo de aniquilamento, tomou medidas drásticas: "Gógol e seu leal criado correram para as livrarias, compraram todas as cópias de *Hanz* e as queimaram" (NABOKOV, 1994, p. 13).

O episódio da fogueira não encerrou a vergonha do autor. A mera existência física dos volumes recuperados tornara-se um peso insuportável, uma prova material de sua falha. González Veiguela (2009) descreve a fuga subsequente, revelando um Gógol absolutamente incapaz de encarar o julgamento alheio (um traço psicológico de evitação e terror social que, futuramente, seria a essência de seus protagonistas acossados pela burocracia):

> Concluído seu giro pelas livrarias, Gógol alugou um quarto de hotel: não podia voltar ao apartamento compartilhado com outros amigos com as dezenas de exemplares sem revelar sua vergonhosa autoria. [...] Gógol decidiu que precisava deixar a Rússia após seu fracasso. Planejou inclusive viajar para a América, ainda que, no final, sua longa escapada tenha se resumido a uma breve viagem por terras alemãs. (GONZÁLEZ VEIGUELA, 2009, p. 51, tradução própria)

A despeito do auto de fé literário promovido pelo autor, exemplares de *Hanz Kuechelgarten* sobreviveram ao esquecimento. Em 1990, Ronald Meyer traduziu o poema para o inglês, destacando que esse fracasso inicial não foi estéril. Ele operou como um rito de passagem doloroso, forçando o abandono definitivo da poesia idealizada em favor da prosa crua e grotesca. Meyer analisa a obra como um vestígio da forte influência do romantismo alemão sobre o jovem Gógol:

> Gógol abandonou a poesia, mas não a literatura, e voltou-se para a prosa, deixando *Hanz Kuechelgarten* para trás como uma curiosidade, uma obra que apenas vagamente sugere seu gênio, mas que revela o grau em que o

[3] Tradução própria a partir de: GONZÁLEZ VEIGUELA, Lino. “Los dos fuegos de Gogol.” *Revista Clarín*, nov.-dec. 2009, p. 51.

> romantismo, particularmente da variedade alemã, o influenciou em sua juventude. O enredo do idílio de Gógol é simples: o herói, Hanz, que desfruta de uma vida feliz e tranquila com sua amada Luisa, é dominado pelo mal-estar do desejo de vagar [...]. E assim, Hanz parte de sua Alemanha natal para terras estrangeiras, apenas para retornar ao lar para sua Luisa no final. *Hanz Kuechelgarten* é um filho de sua era literária. (MEYER, 1990, p. 09, tradução própria)[4]

Superado o trauma do escárnio público e o breve exílio reparador, Gógol retornou à Rússia. No início da década de 1830, redirecionou seu foco criativo e alcançou o triunfo com a publicação, em 1831, de *Noites na Granja Perto de Dikanka*. Marcada por uma fusão vibrante de elementos folclóricos, pelo sobrenatural e pela cor local da Ucrânia (o que a crítica descreveu ironicamente como uma mistura de "fantasmas e ucranianos"), a obra foi aclamada por seu vigor narrativo e seu humor peculiar, inserindo Gógol no panteão literário russo.

Entre 1834 e 1835, aventurou-se brevemente na rígida hierarquia acadêmica como professor-assistente de História Universal na Universidade de São Petersburgo. Contudo, seu impacto definitivo e mais polêmico ocorreria nos palcos. Em 1º de maio de 1836, estreou a peça *O Inspetor Geral*. A recepção da obra evidencia a ambiguidade do cômico gogoliano: ela foi celebrada pelos liberais, que riram da crítica ao regime czarista, e atacada com ferocidade pelos setores reacionários, que a consideraram uma calúnia estatal.

Sentindo-se dolorosamente incompreendido, tanto pelos que o odiavam quanto pelos que o aplaudiam por motivos estritamente políticos (visto que a sua ironia não pretendia ser panfletária), Gógol deixou a Rússia em junho de 1836. Viveu em um exílio itinerante pelos doze anos seguintes. Para o autor, a peça transcendia a sátira burocrática superficial; ela possuía uma dimensão metafísica e moral esmagadora. Nabokov (1994) esclarece essa intenção oculta, demonstrando como Gógol tentava, em vão, impor um sentido superior à sua própria obra: "Ele anexou uma espécie de epílogo à peça, no qual explicou que o verdadeiro inspetor geral que assoma no fim do último ato é a Consciência Humana" (NABOKOV, 1994, p. 48).

O crepúsculo de sua vida foi marcado por uma severa crise espiritual, na qual a busca por pureza moral converteu-se em um mecanismo de aniquilação pessoal. Mergulhado em um ascetismo religioso extremo e aterrorizado pela condenação, ele

---

[4] Tradução própria a partir de: GOGOL, Nikolai. *Hanz Kuechelgarten, Leaving the Theater, and Other Works: Early Writings, Essays, Book Reviews & Letters*. Edited and translated by Ronald Meyer. Ann Arbor, MI: Ardis Publishers, 1990.

passou a repudiar a própria criação artística, vendo na literatura, e especialmente no riso que ela provocava, uma barreira para a salvação da alma. Esse conflito intolerável culminou em novos atos de autodestruição literária. Em 1845, queimou a primeira versão da segunda parte de *Almas Mortas*. Retomou o trabalho entre 1848 e 1849, apenas para repetir o gesto fatal. Em fevereiro de 1852, consumido por delírios e jejuns extenuantes, destruiu o manuscrito da versão final da obra.

Menos de um mês após a incineração de seu trabalho, Gógol faleceu aos 42 anos. Encerrava-se assim, de forma patética e agonizante, a vida do homem que ensinou a Rússia a rir de si mesma. Em seus momentos derradeiros, a renúncia à literatura fundiu-se a uma ascese mortal e literal. Nabokov (1994) diagnostica esse fim não como uma debilidade clínica comum, mas como a materialização trágica de um combate existencial travado no próprio corpo: "Uma completa exaustão física resultante de uma voluntária greve de fome (através da qual sua mórbida melancolia tinha tentado opor-se ao diabo)" (NABOKOV, 1994, p. 7).

Essa trajetória errática, marcada pela inadequação social, pelo medo paralisante do ridículo e pelo confronto direto com o absurdo, não ficou restrita à sua biografia; ela encontrou uma transposição estética sublime em sua prosa. Gógol compreendeu visceralmente a experiência da anulação do sujeito e a inscreveu na carne de suas criaturas literárias, ilustrando os tormentos que assolam a mente humana diante de um mundo vazio de sentido. Tal esvaziamento manifesta-se em sua *magnum opus*, o romance *Almas Mortas*, mas atinge seu ápice absoluto de concentração trágica e escárnio burocrático na novela *O Capote*.

A singularidade da estética gogoliana, que amalgama humor e crítica social severa, deriva em grande medida de sua raiz cultural profunda. Como nota Cavaliere (1990), a visão de mundo de Gógol está intimamente atrelada a um riso que se eleva e se nutre no próprio solo da cultura cômica popular (CAVALIERE, 1990, p. 129). É essa qualidade distintiva do riso, que oscila vertiginosamente entre a celebração e a degradação, que guiará nossa análise de *O Capote*, com ênfase particular na manifestação do cômico grotesco.

O grotesco opera na fronteira tênue entre o riso e a aversão, caracterizando-se pelo apelo ao ridículo e ao burlesco. Essa relação é nevrálgica para o estudo do cômico, pois o alvo da zombaria é, invariavelmente, a figura rebaixada, destituída de qualquer dignidade heroica. Para que o escárnio se concretize de forma implacável, é imperativo que o objeto ridicularizado não desperte empatia, acionando um mecanismo de

distanciamento afetivo que, como discutimos no capítulo anterior, é a condição basal para o riso demoníaco.

Ao refletir sobre a função histórica dessa categoria, Júnior (2002) destaca como o grotesco serviu de instrumento retórico e político para demolir a idealização clássica, permitindo a irrupção do contraditório na arte:

> O século XVIII recorreu ao grotesco enquanto categoria estética, que contribuía para demolir o conceito de arte como bela reprodução da natureza idealizada. Sua expressão invade o ideário romântico e o supera, indicando a mistura dos heterogêneos, a força explosiva do paradoxo, o contraste indissolúvel. A caricatura grotesca aproveitava o sobrenatural e o absurdo, para despertar efeitos diversos. Reações de gargalhada, repugnância, surpresa, uniam-se a sensações contraditórias e à perplexidade. A fantasia grotesca mostrava, simultaneamente, o que era o nosso mundo e o que ele não era". (JÚNIOR, 2002, p. 83)

Essa inversão carnavalesca e grotesca é a chave mestra para a compreensão do riso demoníaco na obra gogoliana. Ela opera através da fusão de absurdos e contradições que desnudam tanto a miséria humana quanto a complexidade inapreensível do real. Antes de atingir seu ápice de crueldade e tragédia em *O Capote*, essa estética de fragmentação já havia sido explorada radicalmente na novela *O Nariz* (1836).

A subversão narrativa inicia-se pelo próprio título, que evoca um estranhamento imediato ao elevar uma mera parte anatômica à categoria de protagonista. Cavaliere (1985) analisa como essa escolha nominal já constitui uma ruptura ontológica severa:

> Ao lermos o título do conto "O Nariz" imediatamente nos perguntamos, com certo estranhamento: por que um nariz? O que se pode dizer sobre um nariz? Passamos a questionar quase que involuntariamente a autonomia de um órgão do corpo humano que para nós não pode existir independente do seu todo. Como se apenas o título do conto nos remetesse a uma subversão da ordem ontológica do mundo, ing- taurando certa idéia de desproporção, de desarmonia: por que nomear uma obra através de uma parte de um ser e não através do próprio ser que, de certa forma, é quem dá sentido e vida a cada uma de suas partes, formando um todo uno e orgânico? Em outras palavras, como se pode falar sobre um nariz sem aludir ao seu possuidor? Poderia simplesmente um nariz representar a personagem principal de uma obra literária, o eixo em torno do qual gravita o conto? (CAVALIERE, 1985, p. 125)

Partindo da premissa de que o apêndice nasal possui uma existência autônoma (dissociado de seu "dono" e alçado magicamente à condição de indivíduo independente), a narrativa encadeia uma sequência de eventos que desafiam e ridicularizam qualquer verossimilhança. O absurdo irrompe o cotidiano de forma

violenta logo na cena inicial, quando o barbeiro Ivan Yákovlietch encontra o referido órgão olfativo assado dentro de seu pão no café da manhã. O pânico do personagem, que tenta desesperadamente se livrar do objeto como quem oculta as provas de um crime, rompe de imediato a lógica da realidade. O leitor é inserido sem avisos prévios em um universo onde o impossível é tratado com naturalidade e urgência burocrática.

Gógol toca as fronteiras do surreal, mas sua manipulação do grotesco difere radicalmente da literatura de horror puro. A intenção primária do autor é provocar o riso, ainda que este cômico venha carregado de desconforto e perplexidade. Como observa Queiroz (2013), o humor prevalece sobre o choque visceral, diferenciando Gógol de seus contemporâneos e garantindo que a denúncia social chegue ao leitor camuflada pela gargalhada:

> Gógol ao usar o grotesco e o absurdo às vezes chega às fronteiras do surreal e do fantástico, porém, sua intenção do fazer rir é superior à tentativa de chocar o leitor com imagens estranhas e grotescas, distintas da maioria dos romances da época, e à crítica social intrínseca a sua obra. Mesmo que o leitor pudesse de fato tirar daquela gargalhada uma reflexão sobre a Rússia amarga e difícil daquele século XIX, o que fica da leitura do conto O Nariz, são as inúmeras gargalhadas que este proporciona" (QUEIROZ, 2013, p. 11).

Na sequência vertiginosa da narrativa, o assessor colegial Kovaliov desperta para uma realidade biologicamente mutilada: no lugar de seu nariz, encontra apenas uma superfície lisa e plana. O grotesco atinge um novo patamar de delírio quando ele localiza seu próprio órgão passeando livremente pelas ruas de São Petersburgo, não como um pedaço de carne desmembrado, mas como um sujeito social de alto garbo. O nariz trajava uniforme bordado a ouro e ostentava a cobiçada patente de Conselheiro de Estado, uma posição hierarquicamente superior à do próprio Kovaliov. A ironia gogoliana mais fina e corrosiva reside precisamente nessa inversão de valores: para a sociedade russa da época, a patente estatal conferia tanta dignidade e materialidade a um sujeito que era capaz de anular até mesmo o absurdo biológico de se tratar de um nariz ambulante.

A tentativa de confronto por parte de Kovaliov revela a absoluta impotência do ser humano comum diante do peso simbólico da farda e da burocracia:

> Voltou-se a fim de dizer na cara daquele senhor de uniforme que ele apenas bancava o conselheiro de Estado, mas era um patife e canalha e não passava do nariz dele... Mas o nariz já não estava lá: conseguira escapulir, provavelmente para fazer mais alguma visita. (GÓGOL, 2015, p. 82)

O paroxismo desse esvaziamento do sentido manifesta-se no momento em que Kovaliov tenta oficializar o desaparecimento inusitado através de um anúncio na seção de classificados de um jornal. A cena é emblemática da colisão frontal entre o caos do evento sobrenatural e a rigidez imutável da máquina administrativa. Ao dialogar com o funcionário responsável pelos anúncios, o protagonista tenta, em vão, fazer com que a sua tragédia pessoal caiba nos formulários cartoriais. A impossibilidade de comunicação que se instaura revela um burocrata absolutamente incapaz de processar qualquer realidade que escape à lógica estrita de seus protocolos documentais, gerando um diálogo onde o desespero existencial esbarra na frieza cega do sistema:

> — E o fugitivo, era vosso servo?
> — Qual servo qual nada! Fosse isso a vigarice ainda não seria tão grande! Quem fugiu de mim foi meu... nariz…
> — Hum! Que nome estranho! E foi grande a quantia que esse senhor Narízov lhe roubou?
> — Nariz... não, não é isso que o senhor está pensando! Nariz, bem, foi o meu próprio nariz que desapareceu não se sabe onde. O diabo achou de fazer uma brincadeira comigo!
> — Mas de que jeito ele desapareceu? Não consigo entender muito bem.
> — Bem, eu não posso lhe dizer de que jeito; o pior é que ele anda pela cidade dizendo-se conselheiro de Estado. (GÓGOL, 2015, p. 86)

Esse diálogo ilustra com precisão cirúrgica a miopia institucional da sociedade petersburguesa. O aparelho burocrático opera sob a lógica implacável do domínio "angélico" descrito por Kundera: tudo deve possuir um sentido pré-aprovado, catalogável e sério. Diante de um evento que estilhaça essa ordem (a irrupção demoníaca do absurdo biológico), a engrenagem administrativa entra em colapso hermenêutico. O funcionário não consegue conceber a fragmentação ontológica de Kovaliov; para ele, o mundo só existe dentro de categorias estabelecidas, como as de "servo", "patrão" ou "valores financeiros". A dor existencial do indivíduo mutilado é silenciada e invalidada simplesmente porque não atende aos requisitos de um formulário impresso.

A lógica da verossimilhança é definitivamente estilhaçada quando a autoridade policial restitui o órgão. O relato do policial trata o evento fantástico com uma banalidade desconcertante, preocupando-se mais com a identificação documental e a miopia do que com a impossibilidade física do fato:

> — Um caso estranho: foi apanhado já quase viajando. Já estava tomando a diligência e querendo partir para Riga. Desde muito tempo seu passaporte estava pronto e em nome de um funcionário. E o estranho é que inicialmente

> eu o tomei por um senhor. Mas por sorte eu estava de óculos e no mesmo instante percebi que era um nariz. [...] O nariz do senhor está exatamente como era. Aqui o policial meteu a mão no bolso e tirou o nariz embrulhado num papel. — É ele! - gritou Kovaliov - ele mesmo! Tome uma xícara de chá comigo hoje. (GÓGOL, 2015, p. 93)

Nesta passagem, o grotesco atinge seu ápice satírico ao evidenciar que o Estado não apenas ignora o componente humano, mas ativamente o substitui por seus próprios signos de poder. O policial confessa ter quase confundido um nariz decepado com um "senhor" respeitável pelo simples fato de o apêndice portar um passaporte válido. A farda e a documentação oficial possuem uma materialidade ontológica muito mais contundente para a burocracia do que a própria carne humana. Ao embrulhar a identidade facial de Kovaliov em um pedaço de papel qualquer e devolvê-la de forma corriqueira, a autoridade policial chancela a coisificação absoluta do sujeito. O riso que emerge dessa cena nasce da constatação aterrorizante de que a validação institucional é suficiente para normalizar qualquer monstruosidade.

Crucial para a estética de Gógol é a ausência deliberada de explicações causais. O autor não justifica o desaparecimento, a aparição no pão ou a antropomorfização do nariz. Essas lacunas não são falhas, mas estratégias para construir uma realidade onde o sentido comum é suspenso. Conforme aponta Cavaliere (1985), é dessa desorientação fundamental que brota o grotesco gogoliano:

> É dessa desorientação em face de uma realidade tornada enigmática e insondável que decorre a reação de horror, espanto, nojo e mesmo riso arrepiado das personagens, do leitor e do próprio narrador [...]. É exatamente isso que integra perfeitamente "O Nariz" numa visão grotesca do mundo do homem, quase esbarrando no humor negro. Com efeito, quando, depois da mais árdua procura, Kovaliöv se vê novamente "dono de seu nariz" (O trocadilho é bastante oportuno) e não consegue de forma alguma fixá-lo no lugar, nada é mais cômico e mais desesperador ao mesmo tempo. (CAVALIERE, 1985, p. 135)

A impossibilidade temporária de fixar o nariz de volta ao rosto materializa, de maneira gráfica, o "riso arrepiado" mencionado por Cavaliere. Trata-se da encenação física do total desamparo humano diante do inexplicável. Kovaliov recupera o seu órgão pelas vias legais, mas a ordem natural das coisas não pode ser restaurada apenas por vontade política ou desejo pessoal; a fratura existencial já ocorreu. É nesse hiato impotente (ser dono de si, mas incapaz de reconstruir-se) que o riso demoníaco ressoa com maior crueza, escarnecendo da ilusão de controle que o protagonista tenta sustentar.

A cena obriga o leitor a rir de uma anomalia que, se fosse narrada sem o tom burlesco, seria puramente angustiante, confirmando a potência ambivalente do grotesco.

Para além da comicidade imediata, o calvário de Kovaliov adquire contornos existenciais profundos. Sua busca pelo órgão perdido é marcada pelo confronto com o absurdo e pela absoluta incapacidade de governar os eventos que o cercam. Tanto a perda súbita quanto o retorno inexplicável do nariz ocorrem à revelia de qualquer causalidade lógica, evidenciando a irrelevância das ações do protagonista diante do destino. Kovaliov carece de agência real; ele não age, ele padece. Ele não é o sujeito de sua história, mas o mero objeto de um capricho fantástico. A atmosfera do conto é saturada por um caos que se recusa a curvar-se à razão iluminista. No desfecho, Gógol rompe a quarta parede e provoca uma reflexão metaliterária, questionando as fronteiras porosas entre o absurdo e o real, sugerindo que o inverossímil é parte constitutiva da vida cotidiana:

> Entretanto, apesar de tudo, embora, é claro, se possa admitir isso, aquilo e aquilo outro, pode-se até... ora bolas, onde é que não acontecem absurdos? - E mesmo assim é só pensar um pouco para ver que, palavra, em tudo isso há alguma coisa. Digam o que disserem, mas histórias semelhantes acontecem pelo mundo; raramente, mas acontecem. (GÓGOL, 2015, p. 104)

Essa intervenção direta do narrador atua como um golpe desestabilizador nas certezas do leitor. Ao confessar com naturalidade que tais "absurdos" de fato acontecem, Gógol dissolve a barreira profilática entre a ficção literária e a realidade social. Ele sugere, com fina ironia, que a insensatez sistêmica e a alienação não são invenções de um conto de fadas sombrio, mas as regras não ditas da própria organização moderna. Assim, o autor não se limita a oferecer um divertimento efêmero; ele coloca o indivíduo diante de forças institucionais que escapam ao seu controle racional. Ao rirmos das desventuras de Kovaliov, tornamo-nos paradoxalmente cúmplices da mesma engrenagem escarnecedora que o vitima, sendo levados a constatar que as convenções sociais (nas quais um diploma ou uma farda valem mais que um rosto humano) são, em si mesmas, monumentos erguidos ao absurdo. O riso, nesse contexto, perde qualquer traço de inocência, firmando-se como a única resposta lúcida diante da brutalidade e da alienação contemporânea.

2.2. O capote

"Todos nós descendemos d'O Capote" (Fiódor Dostoiévski)

A célebre máxima atribuída a Dostoiévski sintetiza a estatura seminal desta novela. Ao afirmar que a geração de ouro da literatura russa descende metaforicamente desta obra, fica evidente que *O Capote* transcende o estatuto de simples narrativa breve para se firmar como uma referência literária fundadora. A reverência de Dostoiévski justifica-se não apenas pela natureza ricamente histórica da obra, que disseca com precisão cirúrgica a vida dos funcionários públicos na Rússia do século XIX, mas sobretudo pelo seu denso teor filosófico. Mais do que uma crônica de costumes, o texto é um dos retratos mais pungentes que Gógol pintou sobre a miséria humana e a invisibilidade social.

Se em *O Nariz* o grotesco se manifesta pela via do fantástico e da fragmentação corpórea, em *O Capote* ele assume uma faceta muito mais cruel e realista. Aqui, a "peça solta" não é um simples apêndice facial, mas um ser humano inteiro. Akáki Akakiévitch é, em essência, um homem reduzido à função de objeto, cuja tragédia não reside na fuga de uma parte de si, mas na impossibilidade absoluta de ser reconhecido como um todo. É na transição desse riso "arrepiado" para o riso de escárnio social punitivo que adentramos a repartição onde trabalha nosso protagonista.

Tal enquadramento estético, que instrumentaliza o grotesco para converter o indivíduo em alvo ininterrupto de escárnio, constitui a chave hermenêutica para a leitura de *O Capote*. A narrativa disseca a trajetória de Akáki Akakiévitch, um copista de repartição pública, figura espectral que vive no limiar da indigência material e da invisibilidade social. Submetido a um sistemático aviltamento por parte dos colegas e imerso em uma solidão insuperável, Akáki vê sua rotina monástica abalada quando seu velho capote, já tão desgastado que perdera a forma de roupa, torna-se irremediavelmente imprestável. O veredito do alfaiate é inapelável: o remendo é impossível, impondo-se a confecção de uma vestimenta inteiramente nova.

Inicia-se, então, um périplo de economias e privações extremas para financiar a empreitada. Quando finalmente adquire o capote, Akáki experimenta um fugaz momento de satisfação e inserção social. Contudo, a alegria é brutalmente interrompida: ao retornar de uma festa, o casaco é roubado. Sua busca desesperada por justiça esbarra na indiferença burocrática e na hostilidade explícita das autoridades, culminando em uma morte cuja causa permanece ambígua, oscilando entre o rigor físico (o frio cortante

de São Petersburgo) e o aniquilamento emocional (a tristeza e o medo diante da máquina do Estado).

Considerado um divisor de águas, *O Capote* exerceu influência sísmica sobre o realismo russo, sendo descrito por Vladimir Nabokov (1994) como “um pesadelo grotesco e implacável que faz buracos negros no confuso modelo da vida”. Essa orientação estética, que amalgama o rebaixamento humano e o cômico, encontra ressonância na teoria do realismo grotesco de Mikhail Bakhtin (2008). Para o crítico, a "orientação para baixo" é o mecanismo central da cultura popular do riso:

> A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. […] O destronamento carnavalesco acompanhado de golpes e de injúrias é também um rebaixamento e um sepultamento. […] Todos os atributos reais estão subvertidos, intervertidos, o alto no lugar do baixo: o bufão é o rei do “mundo às avessas”. (BAKHTIN, 2008, p. 325)

Essa inversão carnavalesca funciona como alicerce para a análise do riso demoníaco na obra gogoliana. O autor manipula absurdos e contradições não apenas para gerar humor passageiro, mas para desvelar a miséria humana subjacente a essa engrenagem. Gógol forjou uma literatura que tangencia o irracional. Como observa Nabokov (1994), ao "verdadeiramente se deixar ir e vaguear feliz à beira de seu abismo particular, ele tornou-se o maior artista que a Rússia já produziu" (NABOKOV, 1994, p. 108).

Contudo, o absurdo em Gógol possui uma especificidade que Nabokov faz questão de distinguir de forma categórica. Não se trata de um absurdo pontual ou acidental, mas de uma ontologia: o mundo gogoliano é estruturalmente absurdo, espelhando a nossa realidade não pela verossimilhança fotográfica, mas pela semelhança no caos inerente à vida. Ao situar Akáki em meio a situações impossíveis, o autor não está criando uma exceção cômica, mas retratando a regra grotesca da própria sociedade e da condição humana:

> O absurdo era a musa favorita de Gógol - mas quando eu digo o “absurdo”, eu não quero indicar o singular ou o cômico. O absurdo tem tantas tonalidades e gradações quanto o trágico, e além do mais, no caso de Gógol, ele beira o limite desse último. Seria errôneo afirmar que Gógol colocava suas personagens em situações absurdas. Você não pode colocar um homem numa situação absurda se o mundo todo onde ele vive é um absurdo; você não pode fazer isso se quiser indicar por “absurdo” algo que provoque risinho ou um meneio de ombros. (NABOKOV, 1994, p. 108)

É a própria constatação da condição humana que suscita o riso gogoliano. Akáki é patético não por ser um mero bufão, mas por ser dolorosamente humano e estar perdido de forma irremediável em meio ao absurdo que o oprime e o ridiculariza. Nabokov (1994) refina essa distinção, argumentando que o "patético" em Gógol nasce do choque entre a aspiração humana natural e um ambiente forjado como um pesadelo:

> Mas se você quiser dizer o patético, a condição humana, se você quiser dizer todas essas coisas que em mundos menos esquisitos estão ligadas às aspirações mais elevadas, aos sofrimentos mais profundos, às paixões mais fortes, então, naturalmente a brecha está aí e um humano patético, perdido em meio ao mundo de pesadelo, irresponsável, de Gógol, seria “absurdo”, por uma espécie de contraste secundário. (NABOKOV, 1994, p. 108)

Nesse contexto sufocante, a ironia atua como o único elo de ligação entre o leitor e essa realidade distorcida. Para Salomé (1990), é através da figura do narrador irônico que negociamos nossa entrada e nossa permanência nesse universo hostil: “se a ironia é uma forma de tentar chegar a um acordo com o mundo, mesmo que um acordo absurdo, o narrador irônico, mais que ninguém tem o dom de nos reconciliar com esse mundo, ainda que apenas através do riso” (SALOMÉ, 1990, p. 67).

Esse mundo absurdo, cenário inevitável das desventuras de Akáki, é construído por Gógol para espelhar a nossa organização social, mas configura-se simultaneamente como um território secreto, tornando-se estranho à nossa percepção habitual. Nabokov (1994) descreve essa fenomenologia, sugerindo que o protagonista é a própria materialização dessa estranheza:

> O que é esse mundo esquisito, lampejos do qual nós continuamos a vislumbrar através das brechas das sentenças que parecem inócuas? Ele é de certa forma o mundo real, mas irrefletidamente nos parece absurdo, acostumados que estamos ao cenário que o exibe. É desses lampejos que a personagem principal de O capote, o humilde funcionáriozinho é constituído, de modo que ele personifica o espírito desse secreto, mas real mundo, que abre caminho através do estilo de Gógol. (NABOKOV, 1994, p. 109-110)

O Capote, portanto, transcende largamente o escopo do humor burlesco ou da mera caricatura de um indivíduo insignificante. A narrativa toca em feridas abertas da existência e da sobrevivência psíquica, territórios que o riso demoníaco explora e aos quais dá contorno. Evidencia-se, sobretudo, a ausência fundamental de qualquer apaziguamento ou solução redentora para o sujeito moderno. A tragédia de Akáki não reside exclusivamente no roubo do casaco, mas na ilusão pregressa de que a aquisição

de uma vestimenta material poderia, em algum momento, conferir sentido e preencher o seu abismo ontológico. Na verdade, mesmo que o capote jamais tivesse sido subtraído pelas vielas de São Petersburgo, ele ainda seria estruturalmente insuficiente para resolver os dilemas da condição humana em sua plenitude.

As feridas da existência gogoliana são irremediáveis e constituem a própria essência dessa impossibilidade de resolução. Ao contrário das narrativas teleológicas nas quais o conflito resulta em superação moral ou elevação de *status*, o universo de Gógol opera sob uma rigorosa dialética sem síntese. A tensão violenta entre o anseio por dignidade (o projeto do capote novo) e o aniquilamento sumário promovido pela burocracia estatal não produz um terceiro termo capaz de apaziguar o indivíduo. Ela apenas escancara o absurdo inerente à vida e convoca o riso demoníaco kunderiano, um escárnio que não regenera e não soluciona, limitando-se a constatar de forma aterradora a miséria da nossa condição.

2.3. Akáki Akákievitch: o riso, a miséria e a *litost*

Gógol, assumindo o papel de cronista impiedoso da condição humana, não poupa esforços para evidenciar a insignificância de seu protagonista. A figura frágil e grotesca de Akáki Akakiévitch encapsula os componentes centrais da poética gogoliana: a fusão indissociável entre o cômico, o escárnio e o sofrimento agudo. Essa caracterização degradante estende-se à sua própria compleição física, descrita de maneira caricatural e patológica, associada a uma tonalidade que denota, a um só tempo, vergonha e enfermidade sistêmica:

> Não se pode dizer que esse funcionário fosse lá essas coisas: baixote, tinha algumas marcas de bexiga no rosto, era um pouco arruivado, com miopia um pouco pronunciada, uma pequena calvície na fronte, ambas as faces enrugadas e o semblante com uma daquelas cores a que se pode chamar de hemorroidas… Mas, o que se há de fazer? (GÓGOL, 2015, p. 07)

A tez descrita como "hemorroidal", contudo, constitui apenas a epiderme da caracterização de Akáki. Para além da aparência de um funcionário medíocre, Vladimir Nabokov (1994) identifica uma dimensão metafísica no personagem. Para o crítico, Akáki transcende sua função burocrática; ele não é apenas um copista, mas um fantasma, um visitante vindo de alguma profundidade trágica que, por um mero acaso do destino, assumiu o disfarce transitório de um funcionário insignificante. Essa leitura

nabokoviana é crucial para retirar *O Capote* da vala comum da anedota cômica, revelando as camadas de densidade existencial e reflexiva que a obra encerra.

Independentemente da natureza desse disfarce (se espectral ou meramente humano), Gógol (2015) constrói a apresentação de seu anti-herói entrelaçando seu destino burocrático ao momento exato de seu nascimento. O determinismo grotesco fica evidente já na cena batismal, quando a narrativa relata que, ao ser batizado, o menino chorou e fez uma careta, como se pressentisse que viria a ser conselheiro titular pelo resto da vida (GÓGOL, 2015, p. 09).

A partir desse presságio sombrio, Akáki é retratado em um estado de inércia absoluta. Ele vive estagnado, sendo organicamente incapaz de ascensão profissional, de interação social genuína ou de reação aos ultrajes cotidianos. Essa passividade patológica, que o converte em alvo fácil e ininterrupto do escárnio alheio, é ilustrada na fixidez de sua rotina:

> Por mais que mudassem de diretores e chefes de toda espécie, sempre o viam no mesmo lugar, na mesma posição, no mesmo cargo, com o mesmo escrevente, de tal maneira que depois passaram a acreditar que ele parecia mesmo já haver nascido inteiramente preparado, de uniforme e calvo. (GÓGOL, 2015, p. 09)

As sucessivas humilhações infligidas a Akáki na repartição não são meros acidentes de percurso; elas constituem o núcleo duro de sua condição existencial e operam como sintomas de uma subjugação absoluta do sujeito. Searson (2011) define essa dinâmica traumática ao observar que a humilhação transcende o evento momentâneo para se tornar constitutiva da psique: "A humilhação enquanto uma dor que abocanha e captura o sujeito (bem como muitos sujeitos), fazendo com que ele enuncie ser essa a fonte de seu sofrimento, pode ser interpretada como um sintoma" (SEARSON, 2011, p. 87).

Essa violência, contudo, não se limita à frieza da indiferença burocrática; ela se manifesta ativamente como um sadismo recreativo. A existência de Akáki é convertida em entretenimento diário para seus colegas, consolidando sua posição de irrelevância e cimentando-o como objeto de escárnio. Gógol descreve essa tortura com um realismo cruel:

> Os funcionários jovens zombavam e gracejavam dele o quanto permitia o humor de chancelaria, contavam mesmo em sua presença toda sorte de histórias que envolviam a sua pessoa, a sua senhoria, uma velha de 70 anos, diziam que a velha lhe batia, perguntavam quando os dois iam se casar,

> faziam chover sobre sua cabeça bolinhas de papel e diziam que era neve. (GÓGOL, 2015, p. 09-10)

A inércia e a inadequação de Akáki não apenas frustram as expectativas de seus pares, mas convertem-no, inevitavelmente, no depositário das frustrações alheias. Searson (2011) analisa a mecânica psíquica desse lugar dejeto ocupado pelo sujeito aviltado, argumentando que o humilhado é aquele que, por não ser capaz de preencher as expectativas ditadas pelo Outro, acaba sendo pública e moralmente rebaixado a um "lugar de rebotalho" (SEARSON, 2011, p. 88).

Esse rebaixamento constante revela uma verdade incômoda: o sentimento de humilhação, bem como o prazer sádico em infligi-lo, é um fenômeno exclusivamente humano. Nesse sentido, a relação intrínseca entre o riso e a crueldade merece destaque teórico. A teologia medieval, revisitada magistralmente por Umberto Eco no romance *O Nome da Rosa*, já alertava para o perigo subversivo do riso em estruturas de poder. Na obra, o debate travado entre Guilherme de Baskerville e o venerável Jorge de Burgos gira em torno da licitude do rir. Para a ordem monástica rígida (que dialoga estruturalmente com a ordem burocrática petrificada de Gógol), o riso é uma ameaça à vida virtuosa e à manutenção da hierarquia, pois funciona como uma fuga das obrigações e uma dissolução da gravidade necessária à fé e à submissão. Eco sintetiza essa tensão de controle ao expor que a manutenção da lei depende intimamente do terror, algo que o cômico tem o poder de dissolver: “O riso distrai, por alguns instantes, o aldeão do medo. Mas a lei é imposta pelo medo, cujo nome verdadeiro é temor a Deus” (ECO, 1989, p. 488).

Em *O Capote*, contudo, o horizonte metafísico do medo a Deus esvazia-se por completo: não há espaço para a intervenção divina salvadora, tampouco para a tentação diabólica tradicional. O que impera nas engrenagens de São Petersburgo é a natureza puramente demoníaca do riso (na exata acepção kunderiana dissecada no Capítulo 1), que expõe a miséria crua de um ser humano reduzido à condição de infra-humano. Tal dinâmica burocrática posiciona-se em oposição frontal à perspectiva cristã da dor, na qual o sofrimento possui uma teleologia reconfortante, sendo validado como prova de fé e calvário purificador rumo ao Paraíso.

A comparação entre o sofrimento cristão e o padecimento gogoliano torna-se, assim, necessária e paradoxalmente cruel. Jesus Cristo, segundo a narrativa bíblica, padeceu atrozmente, mas sua trajetória, marcada pela traição e pela crucificação, foi coroada pela ressurreição e pela fundação de um sentido cósmico. Em contraste, como

retomamos da tese de Minois (2003), os Evangelhos retratam um Messias de face grave: não há indícios de que Jesus tenha rido em sua passagem terrena. O riso, na teologia da salvação, é supérfluo ou perigoso diante da absoluta seriedade do projeto de Redenção.

Akáki, por sua vez, configura-se como um mártir do absurdo moderno. Ele suporta as privações ascéticas de um santo isolado, mas é desprovido da promessa do Paraíso ou do conforto da fé. Seu "martírio" particular não redime a humanidade, tampouco eleva o seu espírito; ele finda não em glória celestial, mas em um roubo vulgar num beco escuro e em um delírio febril. Riram de Akáki até o seu último suspiro. Em contrapartida, a teologia sustenta que Cristo jamais riu, sugerindo que o elemento cômico é ontologicamente estranho à sacralidade da Paixão.

Todavia, essa percepção de afastamento é enganosa. O riso está, de fato, visceralmente atado à história de Jesus, mas sob uma ótica paradoxal: trata-se do riso mais agressivo e destrutivo já concebido, manifestado na zombaria dos soldados romanos e da multidão ao pé da cruz. A questão teológica e literária não é o riso *de* Jesus, mas o riso *contra* Jesus. Sendo uma narrativa blindada por interditos morais e sagrados, o ato de rir da tragédia de Cristo carrega consigo a transgressão suprema, a profanação absoluta que tenta rebaixar o Divino à condição de objeto ridículo, operando exatamente com a mesma mecânica de esvaziamento utilizada pelos burocratas contra Akáki.

A grande ruptura, contudo, reside no desfecho. Quanto a Akáki Akakiévitch, impõe-se a pergunta central: sua morte serviu à salvação de quem? Diferente do calvário crístico, seu fim não possui nenhum propósito teleológico; sua vida foi, do nascimento inerte ao delírio febril, uma anedota sem transcendência. É exatamente nesse ponto nevrálgico que identificamos a essência do riso demoníaco kunderiano. Enquanto o escárnio na Paixão de Cristo, por mais violento que fosse, ainda operava dentro de uma narrativa maior de redenção e sentido moral (o Bem triunfando sobre o Mal), o riso na chancelaria de *O Capote* é puramente niilista e destrutivo. Ele não redime, não ensina e não salva; ele apenas destrona. É um riso que expulsa Akáki de forma definitiva da esfera da dignidade humana, reduzindo-o à insignificância de um inseto, ou, como descreve o próprio narrador de forma impiedosa, a uma "mosca incômoda".

O velho casaco do protagonista (inicialmente ridicularizado pelos colegas de trabalho como um “saco feio” ou *robe de chambre*) transcende rapidamente sua função pragmática de vestimenta para tornar-se o símbolo central através do qual Gógol

explora a miséria e a alienação. A necessidade imperiosa de confeccionar um novo traje diante do rigor do inverno russo resignifica a existência oca de Akáki, operando momentaneamente como o marco de um renascimento tardio e ilusório.

Contudo, esse renascimento é pavimentado por uma autêntica *via crucis* grotesca. Para atingir sua ambiciosa meta financeira, Akáki submete-se a uma ascese rigorosa, sacrificando suas parcas necessidades biológicas básicas em prol do objeto de desejo. Ele renuncia ao chá noturno, economiza velas e chega ao extremo de caminhar nas pontas dos pés pelas ruas de São Petersburgo apenas para não desgastar prematuramente as solas dos sapatos. Trata-se de uma mortificação intensa da carne não motivada por Deus ou pela elevação espiritual, mas ditada por um pedaço de pano forrado. O novo capote torna-se, assim, o ídolo dourado no altar de sua existência, absorvendo e monopolizando todo o seu exíguo sentido vital.

Embora a exegese literária tradicional (historicamente defendida pela crítica progressista e sociológica russa) tenda a ler a trajetória de Akáki estritamente como uma alegoria do oprimido e a narrativa como um manifesto de protesto contra as desigualdades, essa interpretação revela-se teórica e existencialmente insuficiente. Vladimir Nabokov (1994) argumenta com veemência que tal leitura humanista, além de superficial, ignora a verdadeira essência da poética gogoliana. Para o autor, *O Capote* não é uma denúncia panfletária sobre a falta de sapatos, de salários justos ou de roupas quentes, mas uma denúncia ontológica sobre a absoluta falta de sentido em um universo delirante:

> Algo está muito errado e todos os homens são loucos mansos empenhados em ocupações que lhes parecem importantíssimas, enquanto uma força absurdamente lógica os mantém em seus trabalhos inúteis - essa é a "mensagem" real da história. Nesse mundo de inutilidade total, de humildade inútil e dominação inútil, o grau mais elevado que a paixão, o desejo, o impulso criativo podem alcançar é um novo capote que tantos alfaiates como clientes gostam na altura dos joelhos. (NABOKOV, 1994, p. 110)

Esse cosmos delineado por Gógol é, portanto, sumamente impermeável a julgamentos éticos ou pedagógicos convencionais. Segundo a perspectiva de Nabokov, trata-se de um sistema ficcional fechado em si mesmo, desprovido de conceitos morais, onde a causalidade clássica do bem recompensado e do mal punido simplesmente não opera:

> Não estou falando da questão moral ou da lição de moral. Não pode haver lição moral em tal mundo porque não há alunos nem professores: esse mundo é e ele exclui tudo que possa destruí-lo, de modo que qualquer progresso, qualquer luta, qualquer propósito ou esforços morais são tão inteiramente impossíveis quanto mudar o curso de uma estrela. Ele é o mundo de Gógol. (NABOKOV, 1994, p. 110)

Nesse universo de "loucos mansos", a ascensão material e psicológica de Akáki é marcada por uma brevidade cruel e calculada. A ilusão de plenitude advinda do pertencimento e a conquista do objeto de desejo são esmagadas quase imediatamente após se concretizarem. O roubo do capote atua como um golpe fatal que reduz o protagonista, novamente e de forma definitiva, à sua irrelevância basilar. Ele retorna à condição de algo desprezível, análogo a um inseto esmagado ou ao puro "nada" existencial.

Através do prisma iluminador do riso demoníaco, Gógol expõe não apenas a miséria material e a pobreza de espírito dos algozes burocráticos de Akáki, mas dialoga de forma profunda com a efemeridade aterrorizante das conquistas humanas. Em uma sociedade impiedosa regida pelo prestígio hierárquico, e em um cosmos governado pelo absurdo inescrutável, a vitória permanente é uma impossibilidade ontológica. Mesmo os ganhos mais tangíveis (como a lã de um casaco) carecem de significado perene, pois estão fatalmente sujeitos a serem revogados a qualquer instante pela brutalidade do acaso ou do Estado, como ocorre com o pretenso herói da narrativa.

Diante desse vasto panorama de desolação e roubo, torna-se plenamente perceptível no comportamento de Akáki a manifestação daquilo que Milan Kundera (2008) denomina *litost*. Em *O Livro do Riso e do Esquecimento*, o autor introduz esse conceito tcheco como uma chave psicológica fundamental para a compreensão da alma humana diante da humilhação absoluta, ressaltando a especificidade linguística e emocional da expressão:

> *Litost* é uma palavra intraduzível. Sua primeira sílaba, que se pronuncia de maneira longa e acentuada, lembra o lamento de um cachorro abandonado. [...] Busco em vão em outras línguas o equivalente dessa palavra, pois não consigo imaginar como se possa compreender a alma humana sem ela. (KUNDERA, 2008, p. 144)

Kundera aprofunda a definição do termo, caracterizando-o como um estado de tormento psíquico agudo nascido do espetáculo da nossa própria miséria quando esta é repentinamente descoberta e exposta ao mundo. Para ilustrar a dinâmica dessa emoção aniquiladora, o autor narra o episódio trivial de um estudante que nadava em um rio

acompanhado de sua namorada. A jovem, dotada de notória superioridade atlética, nadava lentamente de propósito apenas para acompanhar o parceiro. Contudo, em um dado momento de ímpeto, ela dispara em um nado vigoroso rumo à margem oposta. O estudante tenta acompanhá-la em sua velocidade, mas fracassa miseravelmente, engolindo água, debatendo-se e expondo sua fragilidade física. É exatamente nesse instante de constatação pública da própria insuficiência que ele é severamente acometido pela *litost*: sentindo-se irremediavelmente diminuído e "desmascarado em sua inferioridade" (KUNDERA, 2008, p. 144).

A característica essencial da *litost*, todavia, não reside apenas na vivência de uma dor passiva ou de uma vergonha silenciosa, mas na necessidade patológica de restaurar o equilíbrio narcísico ferido através da agressão voltada contra o outro. A humilhação sofrida converte-se, quase instantaneamente, em ressentimento corrosivo e em uma ação punitiva e irracional:

> Ao voltarem para casa por um caminho campestre, os dois se conservaram calados. Ferido e humilhado, ele sentia um irresistível desejo de bater nela. “O que está acontecendo com você?”, ela perguntou, e ele a censurou: ela sabia muito bem que havia correntes perto da outra margem ele a tinha proibido de nadar daquele lado, porque ela corria o risco de se afogar - e deu-lhe um tapa no rosto. A moça começou a chorar e, diante das lágrimas em seu rosto, ele sentiu pena dela, tomou-a nos braços e sua *litost* se dissipou. (KUNDERA, 2008, p. 144)

A partir dessa alegoria, observa-se que a *litost* é um estado emocional temporário e reativo que demanda, para a sua dissipação, o nivelamento moral pela dor: é preciso sentir que o Outro (aquele que testemunhou ou causou a queda) também foi ferido e humilhado. Como alternativa a esse ciclo vicioso de miséria e agressão, Kundera propõe um antídoto afetivo eficaz e profilático:

> Entre os remédios habituais contra nossa própria miséria, há o amor. Pois aquele que é amado de maneira absoluta não pode se sentir miserável. Todas as fraquezas são resgatadas pelo olhar mágico do amor, sob o qual mesmo um nado desajeitado, com a cabeça para fora da superfície da água, pode tornar-se sedutor. (KUNDERA, 2008, p. 145)

De antemão, sabemos que tal bálsamo restaurador é terminantemente inacessível a Akáki Akakiévitch. Em nenhum ponto da narrativa gogoliana há sequer a menção a qualquer tipo de afeto, compaixão ou amor dirigido ao protagonista. Seja no escopo romântico, familiar ou profissional, o universo do copista petersburguês é um deserto

absoluto de empatia. Diante da privação do amor, restar-lhe-ia, teoricamente, apenas a imunidade cínica descrita pelo próprio autor tcheco: "Aquele que tem uma experiência profunda da imperfeição própria do homem está relativamente a salvo dos choques da *litost*. O espetáculo da sua própria miséria é para ele algo banal e sem interesse" (KUNDERA, 2008, p. 145). Durante anos a fio na repartição, suportando chuva de papel e xingamentos diários, Akáki habitou exatamente essa bolha de "segurança" garantida pela apatia e pela aceitação resignada de sua miséria banal.

Contudo, a ilusão da aquisição e o trauma incalculável da perda do capote novo rompem essa barreira de anestesia psíquica de forma irremediável. Ao ser confrontado brutalmente com a injustiça do roubo e o choque de realidade nas delegacias, Akáki desperta de sua inércia apenas para ser tragado de imediato pela engrenagem esmagadora da *litost*, emoção que, segundo Kundera (2008), opera exatamente como uma máquina violenta de reação cega: “A litost funciona como um motor a dois tempos. Ao tormento se segue o desejo de vingança” (KUNDERA, 2008, p. 145).

Esse "segundo tempo" do motor kunderiano (o desejo irrefreável de vingança que exige as lágrimas do outro) manifesta-se no encerramento de *O Capote* de forma absolutamente literal, poética e póstuma. Incapaz de reagir e de exigir reparação em vida devido à sua acachapante insignificância social, Akáki só consegue concretizar o revide e equalizar a dor após a sua travessia para a morte, retornando como um fantasma atormentado que aterroriza e rouba casacos nas noites escuras de São Petersburgo.

A *litost* manifesta-se aqui, portanto, em sua forma literária mais pura e tragicamente irônica. O sofrimento existencial de Akáki atinge o seu paroxismo no exato momento em que ele se percebe física e socialmente impotente diante do roubo, e ainda mais diminuto diante do descaso opressor das autoridades constituídas. Desamparado pelas vias legais e humilhado pelas patentes superiores, ele constata a irreversibilidade aterradora de sua condição. A dor expressa em seus delírios pré-morte não é apenas o tormento crônico da pobreza endêmica, mas o abismo particular de um homem que, enganado pelo calor de um capote, acreditou por um breve e fatídico instante na possibilidade de dignidade e sentido, apenas para ser brutalmente devolvido, aos pontapés e gargalhadas, à realidade congelante de sua própria e incontornável irrelevância.

2.4. O capote como símbolo da incapacidade

Se, como postula Kundera (2008) em *O Livro do Riso e do Esquecimento*, "a literatura é feita de símbolos" (KUNDERA, 2008, p. 69), o conto de Gógol elege um símbolo material específico e mundano para nortear toda a ação dramática: o capote. A aquisição dessa peça transcende rapidamente a necessidade utilitária de proteção contra o frio de São Petersburgo; ela converte-se na motivação vital exclusiva de Akáki, uma autêntica "Ideia" fixa que reconfigura os eixos de sua existência. Ao priorizar a confecção da nova vestimenta em detrimento de todas as outras urgências (como a troca de seus sapatos severamente desgastados), o protagonista não apenas adquire um objeto, mas adota um novo e inédito propósito de vida.

É crucial notar, contudo, que a zombaria na repartição não visava apenas ao indivíduo, mas estendia-se de forma orgânica à sua indumentária. O velho capote funcionava como uma extensão da própria pele grotesca de seu dono, atraindo para si a mesma carga de riso demoníaco e desprezo. Gógol descreve essa peça não como um traje, mas como uma deformidade têxtil análoga à deformidade social do protagonista:

> É preciso dizer que o capote de Akáki Akákievitch era também objeto de galhofas da repartição: tiraram-lhe inclusive o nobre nome de capote, substituindo-o por *roupão.* A peça era realmente de um formato estranho: a gola sempre diminuindo de ano para ano, pois servia de remendo para outras partes. O remendo não dava prova de maestria do alfaiate: a peça era feia e tinha forma de saco. (GÓGOL, 2015, p. 14)

A peregrinação de Akáki até a oficina de Pietróvitch marca o início irreversível da ruptura em sua rotina estagnada. O alfaiate, figura grotesca cujas habilidades técnicas oscilavam ao ritmo de sua embriaguez, atua aqui como o juiz impassível que proferirá a sentença fatal. Akáki chega dominado por uma angústia financeira prévia, fixando mentalmente o teto de dois rublos para o conserto do tecido esgarçado.

Contudo, o veredito de Pietróvitch instaura o pesadelo: a recusa terminante em remendar. A declaração de que é absolutamente necessário confeccionar um capote novo não apenas frustra a expectativa econômica irrisória de Akáki, mas o arranca violentamente de sua inércia existencial. Ele é forçado a abandonar a lógica da manutenção (sobreviver acumulando remendos sobre remendos) para enfrentar a vertigem aterrorizante da renovação.

A resistência instintiva de Akáki a essa nova realidade manifesta-se fisicamente em sua linguagem. Diante do alfaiate, seu discurso desintegra-se em gaguejos, partículas expletivas e diminutivos patéticos, numa tentativa desesperada de minimizar verbalmente a extensão física do dano, como se a simples escolha das palavras pudesse reverter a destruição irremediável do tecido:

> Pietróvitch, nesse canto aqui, isso… o capote, o pano… como estás vendo, em todos os outros cantos está bem resistente, está meio empoeirado, e parece velho, mas é novo, só que num cantinho está meio… um treco… nas costas e mais aqui num ombro está um pouco gasto, nesse ombro aqui está um pouquinho… vê, é só isso. Um trabalhinho um pouco… (GÓGOL, 2015, p. 17)

A desconexão de Akáki com a realidade material é tão profunda que ele se torna incapaz de perceber a falência estrutural de sua própria vestimenta protetora. Essa cegueira (ou talvez uma recusa psicológica inconsciente em confrontar a entropia) explica o choque traumático que o acomete diante do diagnóstico técnico. Akáki não ouve apenas sobre o estado deplorável de um tecido; ele ouve a sentença de morte de seu próprio e único modo de vida.

O diálogo revela o abismo entre a súplica infantil do protagonista e o pragmatismo cruel do alfaiate:

> — Não, não dá para consertar: está um trapo! Ao ouvir essas palavras Akáki Akákievitch sentiu o coração estremecer. — Por que não dá, Pietróvitch? — perguntou ele com voz de criança quase suplicante. — Está apenas gasto nos ombros, e tu deves ter alguns retalhinhos… — Retalhos dá pra arranjar, retalhos a gente arranja, mas não dá pra remendar: está todo esfarrapado, e é só tocar com a agulha que ele se desfia. — Não tem importância, bote um remendinho. — Acontece que não há onde botar o remendo, não tem um lugar para cosê-lo. Isso aqui de pano só tem o nome, se desmancha com o primeiro pé de vento. [...] O melhor que o senhor pode fazer quando o tempo esfriar mais é transformá-lo em tiras para agasalhar os pés, porque meia não aquece. Meia é invenção de alemão para embolsar mais dinheiro [...]. Pelo visto o senhor vai ter mesmo é de mandar fazer um capote novo. (GÓGOL, 2015, p. 17-18)

Este veredito marca o evento traumático inaugural que arranca Akáki de sua inércia secular. Ele é forçado a internalizar uma verdade devastadora: a impotência absoluta diante do irreversível. Não há retalho material ou linguístico capaz de salvar o que já deixou de ser.

Contudo, essa ruptura estrutural também inaugura a dialética da transformação na narrativa. Ao aceitar, ainda que com relutância agônica e privações severas, a

necessidade inadiável da nova aquisição, a psique de Akáki se reconfigura. O vazio deixado pela perda da estabilidade do remendo é repentinamente preenchido por um sentimento inédito de expectativa teleológica. O novo capote deixa de ser apenas uma necessidade térmica limitante para se tornar um verdadeiro projeto de renovação existencial.

A entrega do capote finalizado não constitui apenas um evento material ou comercial, mas uma epifania existencial em sua forma mais pura. Gógol soleniza esse instante raro com uma frase definidora: “foi provavelmente o dia mais solene e feliz da vida de Akáki Akakiévitch” (GÓGOL, 2015, p. 23). Ao longo de toda a extensa narrativa pregressa, inexiste registro formal de qualquer momento que tenha suscitado um único sorriso autêntico ou um sentimento de plenitude no funcionário oprimido. Trata-se, portanto, da inauguração tardia e inebriante da alegria na vida de um homem cinza. A transformação transcende a substituição utilitária do velho "roupão" pelo novo traje; opera-se uma transmutação ontológica no próprio Akáki, que, vencido até então pela aridez insuportável da vida, ousa, pela primeira vez, habitar a textura de um sonho.

Contudo, essa ascensão vertiginosa obedece rigorosamente à dialética trágica de que "quanto maior a altura, maior a queda". É precisamente nesse ápice ilusório de felicidade, quando o espírito castigado de Akáki experimenta uma elevação inédita de pertencimento, que o abismo escancara-se de forma fatal. Essa dinâmica perversa (de viver na inércia, ser subitamente içado à esperança por um agente externo e, em seguida, arremessado violentamente ao solo da desilusão) encontra um paralelo teórico e literário contundente na literatura brasileira contemporânea: a personagem Macabéa, protagonista do romance *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector.

Embora separados pelo tempo e pela geografia, Macabéa e Akáki figuram como irmãos na invisibilidade. Ambos habitam uma atmosfera letárgica de "não-existência", na qual a identidade é diluída de forma sistemática pela insignificância social e pela alienação cotidiana. Macabéa, assim como o copista russo, desconhece a verdadeira dimensão de sua própria miséria. Essa cegueira protetora, contudo, é rompida pela intervenção de um agente externo. Se para Akáki o profeta da mudança é o alfaiate Pietróvitch, para a datilógrafa nordestina o vetor da transformação é a cartomante Madame Carlota:

> – Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção, minha flor, porque é da maior importância vou lhe dizer. É coisa muito séria e muito alegre: sua vida partir O vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a

> ode do momento em que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra. Fique sabendo, minha florzinha, que até o seu dedos namorado vai voltar e propor casamento, ele está arrependido! E seu chefe vai lhe avisar que pensou melhor e não vai mais lhe despedir! Macabéa nunca tinha tido coragem de ter esperança. (LISPECTOR, 2020, p. 69)

A introdução abrupta da esperança opera, paradoxalmente, como um requintado instrumento de tortura psicológica na obra de Lispector. Ao oferecer um horizonte utópico e palpável, a cartomante retira Macabéa de seu torpor anestésico. A inserção violenta do desejo cria um contraste insuportável com a realidade fática da protagonista. Esse choque de perspectivas desencadeia um imediato e doloroso processo de autoconsciência:

> Madama acertou tudo sobre o seu passado, até lhe disse que ela mal conhecera pai e mãe e que fora criada por uma parente muito madrasta má. Macabéa espantou-se com a revelação: até agora sempre julgara que o que a tia lhe fizera era educá-la para que ela se tornasse uma moça mais fina. (LISPECTOR, 2020, p. 69)

A profecia ilusória funciona, nesse contexto, como um espelho implacável. Macabéa constata o vácuo absoluto de sua existência anterior apenas porque lhe foi apresentada a miragem da plenitude. A tragédia não reside exclusivamente na pobreza material, mas na constatação tardia de que a felicidade presumida era, na verdade, a mais profunda ignorância de si mesma. A vida, no universo cru da literatura de Lispector, não concede tréguas à fragilidade. A consumação do destino de Macabéa carrega um simbolismo denso, materializando-se em uma colisão fatal que culmina em uma epifania incontornável:

> Tanto estava viva que se mexeu devagar e acomodou o corpo em posição fetal. Grotesca como sempre fora. A relutância em ceder, mas aquela vontade do grande abraço. Aquela Ela se abraçava a si mesma com vontade do doce nada. Era uma maldita e não sabia. Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou. Quem era, é que não sabia. Fora buscar no próprio profundo e negro âmago de si mesma o sopro de vida que Deus nos dá. Então - ali deitada - teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. (LISPECTOR, 2020, p. 76)

A morte de Macabéa cristaliza o sentimento de injustiça cósmica que permeia toda a narrativa. Justamente quando a promessa de metamorfose afetiva e social lhe é ofertada, a realidade a aniquila no asfalto, negando-lhe qualquer concretização empírica. O encontro romântico prometido com o "estrangeiro loiro" é substituído pela violência do "estrangeiro de ferro" (o automóvel Mercedes amarelo que a atropela). Contudo, em

seu último suspiro, a personagem que sempre fora considerada "ninguém" empenha-se em um esforço hercúleo para forjar uma identidade, balbuciando a afirmação ontológica primária: "eu sou".

Esse destino trágico espelha com exatidão a descida aos infernos de Akáki Akakiévitch. Em ambas as trajetórias, a felicidade é um lampejo fugaz e anômalo que apenas pavimenta o caminho para a destruição. Ambos expiram logo após experimentarem a vertigem aterradora do pertencimento. Contudo, a reação de Akáki no leito de morte distancia-se dessa busca final por subjetividade: [...] depois passou a falar coisas sem qualquer nexo, de sorte que nada se podia entender; dava apenas para perceber que as palavras e ideias desordenadas giravam em torno da mesma coisa, o capote. (GÓGOL, 2015, p. 37)

Enquanto Macabéa tenta agarrar-se ao próprio ser na iminência do fim, Akáki dissolve-se inteiramente no objeto. Sua identidade foi de tal modo fagocitada pela burocracia estatal e pelo delírio de consumo que ele não reivindica um "eu", mas chora obsessivamente pelo casaco subtraído. O capote, destituído de sua aura fetichista, converte-se no símbolo supremo da incapacidade humana perante o acaso e as engrenagens do Estado. Ele permanece como um monumento à pequenez moderna, um lembrete gélido de que a vida pode confiscar os parcos objetos de desejo antes mesmo de os possuirmos plenamente. No teatro implacável do riso demoníaco delineado por Kundera, o indivíduo é reduzido a um mero espectador da própria tragédia, assistindo de forma impotente enquanto o mundo lhe rouba suas últimas ilusões.

2.5. A conversão do homem em inseto: Akáki e a metamorfose do ser humano

A fronteira entre o humano e o bestial é perigosamente tênue na literatura moderna. Se homens podem ser reduzidos a existências entomológicas por sistemas opressores, resta a dúvida ontológica: seriam esses "insetos" capazes de carregar e expressar as complexidades da alma humana? A resposta a essa indagação surge de forma literal e visceral na obra de Franz Kafka: “Certa manhã, ao acordar de sonhos inquietos, Gregor Samsa se viu em sua cama metamorfoseado num imenso inseto" (KAFKA, 2022, p. 07)

A trágica mutação de Gregor Samsa, na célebre novela *A Metamorfose*, opera no plano físico: o caixeiro-viajante desperta com um exoesqueleto rígido e pernas trêmulas, preso em uma carapaça que anula sua comunicação com o mundo. Essa imagem

aterradora, contudo, fornece o paradigma analítico perfeito para compreendermos a situação de Akáki Akakiévitch. Embora o copista de Gógol não sofra uma alteração biológica fantástica, ele vivencia uma metamorfose social análoga e igualmente castradora. Akáki é tratado pela engrenagem estatal não como um semelhante dotado de direitos e afetos, mas como uma criatura invisível, descartável e incômoda, uma verdadeira "mosca" metafórica no vasto salão da chancelaria.

Essa gradação aviltante do ser é um tema recorrente na literatura russa do século XIX. O próprio "Homem do Subsolo", de Fiódor Dostoiévski, lamenta amargamente sua incapacidade de atingir qualquer definição existencial sólida, invejando a concretude palpável de ser, ao menos, um artrópode rastejante: "Não consegui chegar a nada, nem mesmo tornar-me mau: nem bom, nem canalha, nem honrado, nem herói, nem inseto" (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 17).

A declaração dostoievskiana ressalta o paradoxo absoluto da irrelevância: até o inseto possui uma identidade biológica definida, ainda que repugnante ao olhar alheio. Akáki, por sua vez, habita um limbo ontológico ainda mais profundo e silencioso. No microcosmo burocrático onde trabalha arduamente copiando letras, sua humanidade é ativamente negada. A indiferença dos colegas e superiores não é um sentimento neutro; é uma ação de anulação sistemática de sua presença, sugerindo que sua existência no mundo poderia ser sumariamente suprimida sem deixar qualquer rastro ou lacuna.

Gógol (2015) descreve essa "entomologia social" com uma precisão cirúrgica e cruel, comparando explicitamente o protagonista a um díptero que não merece sequer o desvio cortês do olhar:

> No departamento ele não era objeto de nenhum respeito. Os guardas, além de não se levantarem quando ele passava, nem olhavam para ele, como se fosse uma simples mosca que voava pela sala de recepção. Os superiores o tratavam com uma frieza um tanto despótica. Qualquer subchefizinho de departamento metia-lhe a papelada debaixo do nariz sem se dar o trabalho de dizer: 'Copie', ou 'Eis um trabalhinho interessante, bom' ou algo agradável, como se faz entre funcionários bem-educados". (GÓGOL, 2015, p. 09)

Esse desprezo institucionalizado experimentado por Akáki nas repartições públicas de São Petersburgo encontra um eco perturbador na rejeição doméstica que Gregor Samsa enfrenta após sua metamorfose literal em Praga. A família Samsa, incapaz de lidar com a nova ontologia grotesca de Gregor e com a subsequente perda de sua força de trabalho assalariada, substitui rapidamente a empatia filial pela pura repulsa. O filho e irmão trabalhador torna-se subitamente uma "coisa", um estorvo

biológico a ser suprimido a qualquer custo: “Precisamos encontrar uma maneira de nos livrarmos disto aí”, disse a irmã, dirigindo-se agora apenas ao pai, pois a mãe não escutava nada em meio ao seu acesso de tosse, “esta coisa ainda vai matar vocês dois, já estou vendo (KAFKA, 2022, p. 88).

O incômodo visual e auditivo torna-se a tônica insuportável da convivência familiar. Quando a morte de Gregor finalmente sobrevém por inanição e abandono, não há espaço para o luto, mas apenas para a descompressão. A cena do descobrimento do cadáver, narrada com frieza clínica pelo autor tcheco, revela que a presença de Gregor era tolerada em vida apenas como um fardo. A reação da mãe e do pai diante do corpo do filho, o qual é casualmente empurrado pela vassoura da faxineira, é de um alívio profano e assustador:

> “Morto?”, disse a senhora Samsa, olhando interrogativamente para a faxineira, apesar de poder verificar tudo por conta própria ou mesmo simplesmente reconhecer, sem qualquer verificação, o que havia acontecido. “É o que parece”, disse a faxineira e, para provar, empurrou mais um tanto o cadáver de Gregor com a vassoura. A senhora Samsa fez menção de conter a vassoura, mas não chegou a fazer isso. “Bem”, disse o senhor Samsa, “agora podemos agradecer a Deus”. (KAFKA, 2022, p. 93).

A morte de Gregor, de forma análoga ao desaparecimento trágico de Akáki no frio petersburguês, é recepcionada com um alívio quase higiênico pela ordem estabelecida. Gregor, embora mantivesse a consciência angustiada e os afetos humanos encarcerados na carapaça quitinosa, é sumariamente desumanizado por sua própria família, que passa a vê-lo e tratá-lo exclusivamente como um dejeto. Sua transformação física em inseto exterioriza e materializa a anulação espiritual do ser humano inserido na engrenagem capitalista. Em contrapartida, Akáki Akakiévitch não precisou desenvolver élitros ou antenas literais para sofrer o mesmíssimo destino; sua condição intrínseca de invisibilidade social impôs-lhe, desde a infância, a existência de uma "mosca" metafórica, um ser que ocupa um pequeno espaço físico, mas cuja vida (e morte) é encarada com suprema indiferença.

Como vimos, o “Homem do Subsolo” de Dostoiévski ironiza a sua própria impotência ontológica, revelando a frustração de não alcançar sequer a definição mais vil da existência: “Vou dizer-vos solenemente que, muitas vezes, quis tornar-me um inseto. Mas nem disso fui digno” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 18). Diante dessa confissão literária, impõe-se a pergunta central: o que torna Akáki, então, uma “mosca” digna e acabada? E, principalmente, quem lhe confere e sela essa identidade grotesca?

A resposta não reside na vontade ou em um defeito de caráter do personagem, mas na imposição esmagadora de uma força externa. A "insetificação" de Akáki é o reflexo incondicional de uma estrutura social hierarquizada que o categoriza desde o berço como refugo, reduzindo sua existência a algo descartável. Se o Homem do Subsolo falha em sua tentativa de ser um inseto (precisamente porque ainda possui uma consciência hipertrofiada, rebelde e questionadora), Akáki "triunfa" dolorosamente nessa metamorfose porque a sociedade já o esvaziou previamente de qualquer traço de humanidade, restando-lhe apenas a casca burocrática de seu uniforme gasto e o zumbido ininteligível de suas cópias.

Ambos os protagonistas, Akáki e Gregor, vivenciam uma morte simbólica que precede, em muito, a falência biológica. No entanto, suas trajetórias divergem na dinâmica cronológica desse processo. Gregor Samsa sofre uma degradação vertiginosa e progressiva: ele perde sua humanidade gradualmente aos olhos dos outros, à medida que a família o confina e o anula, culminando na escolha pelo isolamento absoluto e na morte por inanição afetiva. Akáki, por outro lado, habita uma desumanização crônica e estática. Ele nunca experimentou uma vida plena para, então, perdê-la; marcado por uma orfandade social que remonta ao seu próprio batismo, ele vive como uma mônada isolada, sem conexão real com o mundo exterior, exceto através do atrito da pena com a tinta e o papel.

As narrativas de Gógol e Kafka, portanto, convergem esteticamente ao utilizar o insólito e o absurdo para questionar a fragilidade extrema do indivíduo moderno. Seja através da metáfora da mosca oprimida na repartição (Akáki) ou da literalidade do besouro trancado no quarto (Gregor), ambas as obras expõem as vísceras de uma sociedade que nega o estatuto básico de "gente" aos seus membros considerados improdutivos ou divergentes. Para dar conta de representar essa realidade distorcida pela burocracia e pela alienação, ambos os autores rompem com a mimese realista tradicional e adentram o território da literatura fantástica e do absurdo.

Para compreendermos como essa estética transfigura o real e opera a metamorfose dos personagens, é produtivo observar a mecânica da inserção do elemento ilógico na narrativa. Embora Gógol e Kafka sejam precursores do grotesco e do absurdo europeu, a dinâmica de fusão entre o maravilhoso e o ordinário que eles inauguraram encontrou ecos teóricos em vertentes posteriores. Silva (2024), ao analisar o funcionamento da narrativa fantástica e maravilhosa, elucida como a literatura utiliza

o impossível para forçar uma nova compreensão do real. Segundo o autor, essa estética caracteriza-se como:

> [...] uma vertente literária que emerge como uma fascinante interseção entre o real e o mágico, desafiando as fronteiras convencionais da narração. [...] este gênero floresceu sob a pena de autores que viam no cotidiano uma oportunidade para entrelaçar o maravilhoso e o ordinário, criando assim uma tapeçaria rica que reflete a complexidade das realidades humanas e sociais. (SILVA, 2024, p. 532)

A mecânica estética descrita aplica-se com precisão cirúrgica às obras de Gógol e Kafka. Enxergar Gregor e Akáki primeiramente como seres humanos complexos, a despeito de suas carapaças físicas aterrorizantes ou de sua invisibilidade social crônica, demonstra como a ruptura da verossimilhança é capaz de oferecer uma reflexão existencial que transcende o mero entretenimento do absurdo. Silva (2024) reforça a profundidade filosófica desse recurso literário:

> O realismo fantástico, ao contrário de apenas fornecer uma fuga da realidade, convida seus leitores a uma reflexão mais profunda sobre a natureza da realidade e da percepção humana. Os elementos fantásticos servem como uma lente através da qual as verdades sobre a sociedade, a história e a condição humana podem ser exploradas de maneiras novas e frequentemente reveladoras. (SILVA, 2024, p. 534)

A "lente" distorcida mencionada pelo autor foca, em ambas as narrativas matriciais, no implacável contexto laboral. As histórias de Akáki e Gregor são firmemente ancoradas na luta primária pela sobrevivência física, tendo o trabalho subordinado como o eixo central de existência e de (falha) ascensão social. A caracterização desses protagonistas como insetos que falam, andam e cumprem expediente é essencial para compreender a crítica subjacente ao modelo econômico: trata-se da visão utilitarista do empregador e do Estado sobre o empregado. A metamorfose não é apenas um truque mágico de enredo; é a literalização estética de como o sistema vê e consome o trabalhador, reduzindo-o a uma peça insignificante, silenciosa e facilmente substituível.

A ruptura frontal com a lógica realista permite, assim, acessar camadas muito mais profundas da psique mutilada desses "trabalhadores-insetos":

> A utilização de elementos mágicos em contextos realistas permite que autores explorem temas complexos como memória, identidade e trauma de maneiras que a narrativa realista tradicional poderia não conseguir. A magia torna-se

> uma metáfora para as forças invisíveis que moldam nossas vidas, como as pressões culturais, históricas e emocionais. Além disso, permite aos leitores uma desconexão temporária das regras convencionais da realidade, oferecendo um espaço para imaginar alternativas e possibilidades. (SILVA, 2024, p. 535)

É, portanto, através dessa estética perturbadora que nossos "heróis-insetos" não apenas dialogam com a brutalidade do século XIX e início do século XX, mas alcançam e traduzem a contemporaneidade de forma assombrosa. A prova definitiva dessa ressonância universal e atemporal é o fenômeno recente em torno da figura de Franz Kafka nas redes sociais. Jovens pertencentes à chamada "Geração Z", em plataformas digitais de alcance global, redescobrem nos textos de Kafka (nascido em 1883) um espelho límpido para suas próprias angústias laborais e existenciais. Eles apropriam-se da imagem de Gregor Samsa porque se identificam visceralmente com a exaustão psíquica e a sensação esmagadora de "insetificação" moderna promovida pelo mercado de trabalho e pela exigência de produtividade contínua.

Esse forte efeito de conexão emocional, que atravessa séculos e revoluções tecnológicas sem perder a sua força, é perfeitamente explicado pela capacidade do gênero literário de naturalizar o absurdo e transformá-lo em sintoma social:

> O realismo fantástico consegue, de forma única, integrar o sobrenatural no cotidiano, fazendo com que o extraordinário seja percebido como uma parte natural e incontestável da realidade narrativa. Essa característica não apenas enriquece a trama, mas também intensifica a conexão emocional e cognitiva dos leitores com a obra, uma vez que desafia suas percepções e os convida a questionar a própria noção de realidade. Ao fazer isso, o gênero promove uma maior reflexão sobre as várias camadas da experiência humana e social. (SILVA, 2024, p. 541)

Apesar de ser uma narrativa estruturada nas entranhas burocráticas do século XIX, *O Capote* ainda desperta uma profunda e incômoda identificação com Akáki Akakiévitch. Esse espelhamento ocorre pois a imensa maioria dos sujeitos modernos, em algum momento da vida, já se sentiu sumariamente insignificante ou alimentou o desejo íntimo de ser “uma mosca” na parede (seja para observar o mundo em segurança sem a responsabilidade de interagir, seja para escapar temporariamente do peso de ser si mesmo). Ao assumirem essa existência não humana e marginal, mesmo que brevemente ou através da ficção, figuras trágicas como Akáki e Gregor encontram, no grotesco, a única forma concebível de atravessar o longo purgatório da vida burocrática.

2.6. O riso demoníaco e encontro com o nada

> *"Aquele que luta com demônios deve acautelar-se para não tornar-se um também. Quando se olha muito tempo para o abismo, o abismo olha para você" (Friedrich Nietzsche)*

A existência impõe-se ao ser humano como um fato consumado, destituído de qualquer alternativa prévia ao nascimento. Se existir é, em sua essência, confrontar-se ininterruptamente com a dor e a angústia inevitáveis, surge a interrogação filosófica fundamental: como perseverar em um mundo que parece rejeitar a própria vida? À medida que o indivíduo atravessa as provações cotidianas, percebe a ausência absoluta de controle sobre os eventos que o assolam. Eis o encontro fulcral do sujeito com o abismo denominado absurdo.

Tomado por questões insolúveis ou de respostas fragmentadas, o sujeito contemporâneo enfrenta, conforme aponta Volpi (1999), uma situação crônica de incerteza e precariedade. O caos reflete-se diretamente na vida prática e, por conseguinte, molda a maneira como compreendemos a nossa própria condição no mundo. O ser humano trava, portanto, o seu primeiro contato direto com o niilismo (vocábulo derivado do latim *nihil*, que significa "nada"). Neste ponto definitivo de nossa análise, consideraremos o nada como a manifestação primordial desse fenômeno de esvaziamento ontológico.

A natureza do niilismo foi diagnosticada por Nietzsche como o "cansaço do homem em ser". Contudo, foi no seio da literatura russa que o termo ganhou popularidade política e contornos sociais indeléveis, especialmente após a publicação do romance *Pais e Filhos*, de Ivan Turguêniev. O autor relata, em suas memórias, que após o incêndio do Mercado Apraksin em São Petersburgo no ano de 1862, foi interpelado nas ruas por um conhecido enfurecido, o qual o acusou de ser o pai ideológico daquela destruição. Sobre esse episódio e o clima de tensão da época, Pereira (2018) observa:

> Naquela visita à capital imperial na primavera de 1862, Turguêniev experimentaria pessoalmente o ardor que suas reflexões literárias provocavam em seu público, fossem favoráveis ou desfavoráveis à sua interpretação e representação da realidade social. Uma onda de incêndios devastou São Petersburgo entre maio e junho e, embora o fogo provavelmente tenha sido causado inicialmente por motivos climáticos, a opinião pública e o governo elegeram os estudantes radicais como fomentadores da destruição. Era a primeira visita de Turguêniev após a publicação de *Pais e Filhos* e um conhecido, ao deparar-se com o escritor nas

> ruas da cidade, ergueu o dedo e o censurou aos brados: “Veja o que os seus niilistas estão fazendo! Estão pondo São Petersburgo em chamas!”. (PEREIRA, 2018, p. 09)

Historicamente, o *nihil* é severamente repudiado pelos defensores da moral tradicional (geralmente de matriz cristã), os quais buscam a todo custo impor ordem, teleologia e controle ao mundo. Ao subtrair os valores absolutos, a ilusão da verdade revelada e os dogmas sagrados, resta apenas o nada absoluto, um resultado do caos que, na visão conservadora, jamais deveria ser celebrado, mas sim vigorosamente contido e punido.

É precisamente nesse vazio dogmático que encontramos a ressonância do riso. Pensar o riso demoníaco delineado por Kundera é, em última instância, formular uma teoria existencialista rigorosa do cômico. Tal riso tem como princípio provocar a reflexão aguda sobre atos indiscutivelmente humanos, mas sem jamais oferecer o conforto anestésico de uma resposta clara ou de uma promessa de salvação. O riso demoníaco caminha na escuridão, encarando fixamente o absurdo (e sendo encarado por ele, como adverte a epígrafe nietzschiana), até que ele próprio se converta em uma postura filosófica que constata a realidade em sua mais absoluta crueza.

A mecânica desse vácuo é facilmente observável na arquitetura de *O Capote*. Se um desfecho diferente fosse concedido por Gógol à narrativa, se Akáki tivesse sido reverenciado de forma duradoura por sua conquista material, todas as suas privações pregressas ganhariam um sentido retroativo reconfortante. A fome suportada e o frio padecido seriam validados pelo orgulho da vitória final, inserindo a obra na lógica do riso angélico e do triunfo moral. Contudo, quando o roubo ocorre de maneira brutal exatamente no mesmo dia da estreia do traje, qualquer valor moral ou pedagógico do sofrimento é aniquilado sumariamente. O esforço é substituído por um vácuo aterrador que apenas o riso demoníaco é capaz de evidenciar e de suportar.

Segundo Kundera (2008), o papel basilar desse riso é justamente escancarar a recusa de sentido das coisas. É a intersecção exata onde o demônio e o nada se encontram, revelando a precariedade de todo e qualquer significado imposto. Diante do desmoronamento das certezas, o que resta ao sujeito? Stival (2019) sugere que a única resposta honesta reside na aceitação dessa ambivalência dilacerante:

> Rir da filosofia do mesmo modo como rimos da vida ordinária, já que a contradição da existência já não se traduz pela máscara da verdade, mas da verdade e do erro, juntos, combinados e compartilhados, dando sentido um ao

> outro. Trata-se desse espaço em que combatem os anjos e os demônios, oscilando entre os dois risos de Kundera. (STIVAL, 2019, p. 85)

O riso torna-se, assim, um modo lúcido de habitar a contradição sem sucumbir à loucura. Esse papel epistemológico fundamental contrapõe-se diametralmente às concepções clássicas da filosofia, que historicamente rebaixaram e marginalizaram o cômico. Como aponta Minois (2003), Platão, apesar de utilizar fartamente a ironia socrática em seus diálogos, desconfiava profundamente do riso por sua natureza "ambivalente e inquietante", considerando-o uma força profana capaz de perturbar a elevação da alma. Na visão aristotélica, o cômico é rebaixado de forma ainda mais explícita. Aristóteles (1995) afirma em sua *Poética* que "a comédia é imitação de pessoas inferiores [...] o cômico é uma espécie do feio" (ARISTÓTELES, 1996, p. 35). Nessa tradição fundadora do pensamento ocidental, rir é apenas apontar uma falha alheia, um defeito considerado inofensivo e indolor.

Contudo, Milan Kundera subverte radicalmente essa lógica milenar. Ao distinguir o riso angélico (que busca um sentido unificado, dogmático e estético) do riso demoníaco (que aponta impiedosamente para a falta de sentido), ele resgata o cômico não como um sinal de inferioridade, mas como o ápice da consciência humana. Filho e Barroso (2017) destacam que, para a ontologia de Kundera, "o disforme, o feio, a desproporção [...] são bem mais representativos do humano do que a regularidade das formas" (FILHO; BARROSO, 2017, p. 104).

Essa inversão estética e moral é essencial para compreendermos o conceito de *Kitsch*. Em *A Insustentável Leveza do Ser*, Kundera (1995) define o *Kitsch* como a negação absoluta do inaceitável, a recusa categórica de tudo aquilo que a existência humana tem de sujo, feio e irremediavelmente mortal (a "negação absoluta da merda", em suas próprias palavras viscerais). O *Kitsch* é, portanto, a máscara plástica da perfeição que tenta esconder a presença aterradora do absurdo, filtrando a vida de suas misérias estruturais.

Nesse contexto analítico, *O Capote* ergue-se como a antítese literária e definitiva do *Kitsch*. A figura de Akáki Akakiévitch ilustra o vazio existencial sem a aplicação de nenhum filtro embelezador: sua tragédia particular não educa a sociedade, não eleva o seu espírito, não pune os culpados e não possui nenhuma razão cósmica de ser. Ele é tratado como "nada" pelos colegas burocratas, vive como "nada" nas repartições e morre como "nada" nas ruas gélidas da metrópole. A aniquilação de Akáki no desfecho da narrativa intensifica exponencialmente o caráter demoníaco do riso gogoliano, pois nos

força violentamente a encarar o abismo evocado por Nietzsche sem a proteção reconfortante das ilusões morais, religiosas ou cívicas. O riso kunderiano na obra de Gógol, portanto, não é um escape alienante, mas uma forma de resistência sombria e de entendimento puro diante da incerteza existencial incontornável.

Capítulo III – KUNDERA E GÓGOL: INTERPRETAÇÕES A PARTIR DO RISO DEMONÍACO

3.1. O riso demoníaco e a incapacidade do ser humano em mudar o absurdo

Desde o *incipit* da obra, Gógol estabelece a atmosfera opressiva que servirá de útero para a gênese de seu protagonista. O narrador não apenas descreve, mas denuncia o ambiente burocrático com uma ironia mordaz, recusando-se a nomear a repartição sob a justificativa de que não existe nada mais irritante do que repartições, regimentos, chancelarias ou qualquer espécie de serviço público (GÓGOL, 2015, p. 07). Esse prelúdio não é acidental; é precisamente nesse ecossistema de irritação e tédio institucionalizado que Akáki Akakiévitch emerge, não como um herói literário, mas como um sintoma patológico de sua época.

Ao longo desta investigação, o conceito de riso demoníaco foi dissecado em suas múltiplas e sombrias facetas. Até aqui, compreendemos esse fenômeno como uma reação alternativa visceral que brota da percepção da ausência crônica de sentido, manifestando-se com maior contundência quando o sujeito colide de frente com o absurdo. Agora, cabe consolidar a aplicação literária desse tema central. Tanto Gógol quanto Kundera exploram exaustivamente essa dimensão limítrofe da existência. Kundera (2008) sintetiza o perigo ontológico dos extremos de sentido: Se existe no mundo muito sentido indiscutível (o poder dos anjos), o homem sucumbe ao seu peso. Se o mundo perde todo o seu sentido (o reino dos demônios), também não se pode viver. (KUNDERA, 2008, p. 76)

Essa "perda total de sentido" (o domínio inexorável do reino dos demônios) constitui a própria substância material e espiritual da vida de Akáki Akakiévitch. Sua trajetória absurda conduz a um desfecho funesto, no qual o riso coletivo que o circunda não oferece qualquer fagulha de redenção ou solidariedade, mas atua apenas como a confirmação sádica do vazio.

Contudo, a natureza liminar de Akáki exige uma distinção teórica fundamental. Sua existência não se resume a uma sucessão de atos isoladamente cômicos ou picarescos; ela resiste e dialoga constantemente com as fronteiras do conceito de trágico. Para balizar rigorosamente essa discussão, recorremos à definição clássica do filólogo Albin Lesky (1996). O autor entende o trágico não como um mero infortúnio, mas como uma cosmovisão existencial dramática, marcada pela existência de um abismo intransponível e aterrador que separa irremediavelmente o homem do divino.

Segundo Lesky (1996), foram os gregos antigos os verdadeiros arquitetos da grande arte trágica. O estudioso argumenta que o termo, ao longo dos séculos e da evolução literária, "converteu-se em um adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade" (LESKY, 1996, p. 26).

Entretanto, uma análise detida revela que a trajetória de Akáki resiste ao enquadramento pleno e confortável no cânone da tragédia clássica, uma vez que lhe faltam os atributos fundamentais e a envergadura do herói. Diferentemente de figuras míticas como Édipo, Akáki desconhece por completo a glória pretérita ou a *hybris* (a desmedida orgulhosa que desafia os deuses). Ainda que, por um instante fugaz e patético, sua posição social pareça elevar-se minimamente com a aquisição do novo capote de lã, essa mudança é um simulacro frágil, essencialmente incapaz de operar uma transformação estrutural e definitiva em seu mundo opressor. A queda trágica exige uma altura prévia e imponente que o copista gogoliano jamais alcançou verdadeiramente em sua vida rasteira. A esse respeito, Lesky (1996) é taxativo quanto às exigências do gênero: "O que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível" (LESKY, 1996, p. 33).

Contudo, não é apenas a absoluta ausência de grandeza estamental ou heroísmo moral que o exclui do seleto panteão trágico. Akáki representa o ápice literário de uma classe de figuras medíocres cuja existência se desenrola em um contexto tão absurdamente opressor e mesquinho que acaba por neutralizar a própria dignidade estética do sofrimento. Embora tente, em um ato de desespero cego, recorrer à "Pessoa Importante" para reaver o seu bem subtraído, a sua resistência à injustiça é assustadoramente frágil e a sua consciência analítica sobre o próprio destino é limitadíssima.

Ele não se revolta contra os deuses arquitetos do universo ou contra a opressão do *fatum*; pelo contrário, ele sucumbe rapidamente, sem grandes protestos filosóficos, ao delírio e à febre mundana. Esse movimento contínuo de submissão acrítica, destituído de uma reflexão profunda ou articulada sobre sua própria condição degradante, aproxima-o perigosamente da figura da pura "vítima passiva", a qual Lesky (1996) aponta como organicamente incapaz de gerar o impacto trágico genuíno no espectador ou leitor:

> O sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter alcançado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente e muda ao matadouro. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico. (LESKY, 1996, p. 34)

A trajetória circular de Akáki, portanto, distancia-se do escopo da tragédia clássica. Nele não se vislumbra o enfrentamento consciente e dialético do infortúnio, mas apenas uma aceitação passiva, mecânica e assustada da opressão sistêmica que o esmaga diariamente. Sua dor crônica, em vez de se configurar como um dilema existencial superior elevado à condição de conflito trágico purificador, dissolve-se pateticamente na fria engrenagem burocrática estatal que o anula enquanto sujeito detentor de direitos.

Para Queiroz (2013), a despeito dos indícios contundentes de sofrimento psíquico e físico agudo da personagem, a engenhosa construção narrativa gogoliana torna quase inevitável a irrupção do riso no leitor. Há uma dessensibilização moral calculada, provocada pelas táticas alienantes da própria estética do grotesco:

> É quase impossível ao leitor não se deixar levar pelo riso ainda que a partir de um momento trágico da personagem. Gógol escreve com maestria de um cômico e com a destreza de um dramático, mas é apenas o riso que leva o leitor se entorpecer com a não sutileza de sua escrita que é dura com sua personagem e que a cada linha busca ainda mais seu rebaixamento social. (QUEIROZ, 2013, p. 3)

Diante dessa poderosa ambivalência entre a dor factual da personagem e o riso inevitável do leitor (um sintoma claro da dinâmica demoníaca), emerge um questionamento filosófico fundamental sobre o peso de carrear uma existência moldada pelo absurdo. Para elucidar essa questão ontológica, voltamo-nos para a obra *A Insustentável Leveza do Ser*, na qual Milan Kundera revisita o célebre mito do Eterno

Retorno de Nietzsche para ponderar sobre a real gravidade e a efemeridade das ações humanas no tempo:

> O mito do eterno retorno nos diz, por negação, que a vida que vai desaparecer de uma vez por todas, e que não mais voltará, é semelhante a uma sombra, que ela é sem peso, que está morta desde hoje, e que, por mais atroz, mais bela, mais esplèndida que seja, essa beleza, esse horror, esse esplendor, não têm o menor sentido. (KUNDERA, 1985, p. 06)

A partir dessa dura premissa niilista, Kundera estabelece a dicotomia central que rege a sua filosofia ficcional. Ele sugere que, se a vida não se repete ciclicamente em suas consequências (como é o caso da existência linear e pífia de Akáki), ela é fundamentalmente leve; todavia, essa leveza é aterradora exatamente porque implica uma insignificância estrutural insuperável. O dilema existencial do sujeito moderno polariza-se, então, sem meios-termos, entre o fardo e a liberdade absoluta e desnorteante:

> Quanto mais pesado o fardo, mais próxima da terra está nossa vida, e mais ela é real e verdadeira. Por outro lado, a ausência total de fardo faz com que o ser humano se torne mais leve do que o ar, com que ele voe, se distancie da terra, do ser terrestre, faz com que ele se torne semi-real, que seus movimentos sejam tão livres quanto insignificantes, Então, o que escolher? O peso ou a leveza? (KUNDERA, 1985, p. 08)

Entretanto, a dicotomia teórica entre peso e leveza pode revelar-se uma armadilha ilusória na prática social. Se a leveza extrema conduz fatalmente à insignificância volátil e o peso excessivo à opressão paralisante e esmagadora, ambos os caminhos literários e existenciais parecem condenar o indivíduo à alienação. Kundera identifica no riso uma possível, porém altamente perigosa, ferramenta de navegação cognitiva nesse amplo espectro. Para o autor tcheco, a leveza inebriante do riso pode atuar como uma força emancipadora e libertadora, mas possui simultaneamente o potencial diabólico de encarcerar o sujeito no cinismo, dependendo do contexto de sua manifestação.

Essa angústia perante o peso e o vazio é palpável na personagem Tereza, protagonista de *A Insustentável Leveza do Ser*, que se vê psiquicamente incapaz de habitar a ludicidade superficial e descompromissada do mundo moderno:

> Só procura uma saída para o labirinto onde se encontra perdida. Sabe que lhe é pesada: leva as coisas demasiado a sério, leva tudo para o trágico, não

> consegue compreender a leveza e a alegre futilidade do amor físico. Gostava tanto de aprender a leveza! (KUNDERA, 1985, p. 136)

Se a seriedade intransigente é o lastro inegociável do trágico clássico, o riso surge na modernidade como o principal instrumento de sua subversão estética e moral. Contudo, seu papel ético permanece profundamente ambíguo: ele pode emancipar temporariamente o sujeito da opressão castradora ou ratificar, através do escárnio, a absurda insignificância da existência, aprofundando de vez o vazio ontológico. É estritamente sob essa ótica dupla que devemos analisar a singular e efêmera transformação de Akáki Akakiévitch.

Em *O Capote*, o protagonista é, durante a esmagadora maioria de sua trajetória, o alvo cego e passivo do riso alheio. No entanto, a aquisição e a posse de seu desejado objeto de consumo operam uma inversão psicológica inédita. Ao conquistar o novo traje (o seu breve momento de "leveza" kunderiana), Akáki apropria-se, pela primeiríssima vez em sua vida apagada, da faculdade ativa de rir. O primeiro alvo desse riso inaugurador não é um colega externo, mas a sua própria história pregressa, materializada de forma patética na figura puída do velho "roupão":

> Voltou para casa no mais feliz estado d'alma, tirou o capote e pendurou-o cuidadosamente na parede, deleitando-se mais uma vez com o tecido e o forro, e depois, para efeito de comparação, tirou do armário o velho roupão, inteiramente em frangalhos. Olhou-o e não pôde deixar de rir: a diferença era enorme! Depois, durante a refeição, ficou muito tempo deixando escapar um sorriso dos lábios sempre que lhe vinha à memória o estado em que se encontrava o roupão. Jantou alegre. GÓGOL, 2015, p. 25-26)

Nota-se aqui um fenômeno psicológico e narrativo extremamente sutil. Akáki converte ativamente o velho capote, que durante décadas fora uma mera extensão mortificada de sua própria pele, em um explícito objeto de escárnio. Sentindo-se temporariamente seguro e endossado dentro de sua nova identidade recém-costurada, ele se permite o luxo de adotar a perspectiva zombeteira de seus algozes, rindo da decadência que, até poucas horas atrás, constituía a sua única realidade fática. Esse riso recém-descoberto exige a aplicação de um distanciamento afetivo severo (a "anestesia momentânea do coração" teorizada por Bergson): o velho capote deixa subitamente de ser um companheiro íntimo de sofrimento crônico para tornar-se um símbolo ridículo de um passado superado e desprezado.

Essa ruptura surpreendente com a inércia ascética avança perigosamente para um terreno ainda mais estranho e inexplorado à natureza servil de Akáki: o campo minado

do desejo erótico. O seu "renascimento" social mediado pelo consumo ostensivo desperta não apenas a vaidade ingênua, mas uma curiosidade mundana aguçada. A caminho da festa de celebração organizada pelos colegas (um evento que o arranca da invisibilidade), o funcionário, antes absolutamente cego para as pulsões do mundo, detém-se como um *voyeur* diante de uma imagem iluminada:

> Parou por curiosidade diante da vitrine iluminada de uma loja, para olhar um quadro em que uma mulher bonita tirava o sapato, deixando a descoberto a perna inteira e nada feia; por trás dela, um homem de costeletas e bonita barbicha à espanhola enfiava a cabeça por uma porta entreaberta. Akáki Akákievitch meneou a cabeça e deu um leve sorriso, depois continuou em sua caminhada Por que teria sorrido? Vira uma coisa que desconhecia totalmente, mas para a qual, não obstante, qualquer um mantém seu faro em dia? Ou, à semelhança de muitos funcionários, talvez tivesse pensado: "Ai, esses franceses! É mesmo como se diz; se querem algo assim como aquilo, então tem de ser aquilo...". Mas vai ver nem pensou nisso, pois não se pode penetrar na alma de um homem e descobrir tudo o que ele possa ter em mente. (GÓGOL, 2015, p. 27)

Amparado pela confiança efêmera do forro de seu casaco novo, Akáki Akakiévitch passa a observar ativamente o mundo ao seu redor como se, de forma quase mágica e involuntária, um novo alento vital lhe fosse insuflado nos pulmões. O novo capote não lhe confere apenas a pragmática proteção térmica, mas a ilusão de uma totalidade existencial negada a ele desde o batismo; "tudo" (desejo, pertencimento, alegria, estética) lhe é concedido de uma só vez junto com a vestimenta. Essa dependência absoluta entre o homem e o tecido elucida a razão existencial e trágica pela qual, ao perder o objeto de consumo no beco, ele perde simultânea e irreversivelmente tudo o que havia conquistado.

Aquele sorriso em frente à vitrine, esboçado com timidez contida, estranheza e uma evidente falta de familiaridade com o próprio corpo, constitui um dos mais raros instantes literários em que se vislumbra nas entranhas de Akáki o despertar de uma consciência latente. Ali, diante da representação da perna nua, residia o germe rudimentar de uma individualidade complexa, um vislumbre incipiente de "eu" que, em outras circunstâncias sociais mais favoráveis, talvez o tornasse psiquicamente capaz de se sobrepor às humilhações sistemáticas.

Contudo, na impiedosa dramaturgia gogoliana, essa potencialidade humana é brutal e irrevogavelmente revogada. No desfecho vertiginoso da narrativa, o protagonista não é apenas circunstancialmente derrotado; ele é ontologicamente aniquilado pela sucessão de eventos traumáticos deflagrados pela burocracia. Ao final

de sua travessia, o que resta nas páginas não é a catarse ou o aprendizado moral das tragédias clássicas, mas apenas o eco frio e metálico de um riso demoníaco, firmando-se como o símbolo definitivo de sua incapacidade inata de redenção e da vitória acachapante do absurdo sobre o indivíduo moderno.

3.2. O Inspetor geral: moralidade, hipocrisia e um riso amargo

A fenomenologia do riso demoníaco não se restringe à tragédia silenciosa de figuras solitárias como Akáki Akakiévitch; ela se alastra, assumindo múltiplas facetas, para contaminar o corpo social inteiro. Essa contaminação é particularmente visível na dramaturgia gogoliana, onde o olhar crítico sobre a condição humana se expande do indivíduo para a coletividade. Gógol explorou as manifestações da perturbação da consciência não apenas no isolamento, mas no convívio público, evidenciando como a somatória de escolhas imorais tece o destino de uma comunidade. Tal temática atinge seu paroxismo na célebre comédia *O Inspetor Geral*, encenada pela primeira vez em 1836, em São Petersburgo.

Historicamente, a peça foi alvo de uma hermenêutica redutora, sendo lida como um mero manifesto político contra a burocracia czarista. Essa visão limitada ignora a profundidade metafísica do autor, que utiliza a estrutura estatal apenas como um palco para exibir a vacuidade do espírito humano. Vladimir Nabokov (1996) desmonta essa interpretação simplista, argumentando que a verdadeira revolução de Gógol não estava na denúncia administrativa, mas na estética e na percepção do absurdo que sustenta as relações sociais:

> A história da produção em palco russo da comédia O Inspetor Geral, assim como da extraordinária sensação que ela causou, têm naturalmente pouco a ver com Gógol, objeto deste estudo. [...] Como era inevitável que pessoas ingênuas vissem na peça uma sátira social bombardeando violentamente o idílico sistema de corrupção oficial na Rússia, pode-se perguntar que esperanças poderia ter tido o autor, ou outra pessoa qualquer, de ver a peça encenada. O comitê de censura era uma espalhafatosa coleção de patetas subservientes ou asnos pomposos como, aliás, são todos esses tipos de organizações. O simples fato de um escritor se atrever a retratar funcionários do governo diferentemente de figuras abstratas e símbolos de virtude sobre-humana, era um crime que causava calafrios nos gordos traseiros dos censores. (NABOKOV, 1994, p. 32)

Reduzir a obra a uma sátira política seria ignorar que Gógol não denunciava apenas sistemas, mas a falibilidade ontológica do ser humano. Seu objetivo era revelar

como a degradação moral converte indivíduos em figuras trágicas e patéticas, valendo-se do riso demoníaco para expor essas fraturas. Ao retirar a máscara de símbolos de virtude das autoridades, Gógol não busca apenas a denúncia de desvios éticos, mas a revelação do grotesco que habita a função pública. A genialidade da peça foi, paradoxalmente, reconhecida pela autoridade máxima que ela supostamente atacava. Nabokov (1996) descreve o episódio com ironia:

> Mas um milagre aconteceu; uma espécie de milagre singularmente em harmonia com a física do mundo gogoliano de cabeça para baixo. O Supremo Censor, O Número Um acima de todos [...] o radiante, o totalitário Czar em Pessoa, num acesso do mais inesperado júbilo, ordenou que a peça fosse liberada e encenada. (NABOKOV, 1994, p. 32)

Essa aprovação imperial sublinha a natureza ambivalente do riso gogoliano. Ao rir da própria estrutura que comandava, o Czar Nicolau I validou a percepção de que a peça não era um ataque direto ao trono, mas uma exposição da baixeza humana universal, da qual nem a burocracia estatal estava imune. O riso que a peça provoca é amargo porque não oferece a catarse da justiça restaurada, mas a vertigem da estupidez institucionalizada. Nabokov sugere que o verdadeiro choque causado na sociedade russa não veio do conteúdo político, mas da forma como Gógol subverteu a realidade, apresentando um mundo de cabeça para baixo onde a dignidade é substituída por uma hierarquia de sombras e medos.

O enredo desenrola-se em uma pequena cidade provinciana, cujo corpo administrativo entra em colapso nervoso diante da iminente chegada de um inspetor incógnito de São Petersburgo. A histeria coletiva que se instala não nasce de um temor piedoso pela lei, mas da consciência aguda da própria podridão moral. Oficiais corruptos iniciam uma corrida grotesca para mascarar seus desmandos, criando um teatro de aparências onde a verdade é a primeira vítima. Essa simulação sistêmica revela que o medo do Estado é, na verdade, o medo de ser confrontado com o próprio vazio.

A chave para a leitura moral da obra reside na epígrafe escolhida pelo autor: “A culpa não é do espelho se a cara é torta.” Esse provérbio popular russo sintetiza a defesa gogoliana, pois a deformidade não está na arte que representa, mas na sociedade representada. O riso demoníaco atua aqui como o reflexo desse espelho, que não oferece complacência à face deformada pela hipocrisia. Nabokov (1994) aprofunda essa metáfora, sugerindo que o realismo de Gógol é uma construção de reflexos distorcidos:

> Gógol, é claro, nunca desenhou retratos - ele usava espelhos e, como um escritor, viveu no seu próprio mundo de espelhos. [...] o leitor para quem o provérbio foi dirigido pertencia ao mesmo mundo gogoliano de fenômenos faciais com cara de ganso, cara de porco, cara de torta e cara de nada. [...] Tratar a peça como uma sátira social [...] ou como uma sátira moral [...] significou errar completamente o alvo. As personagens de O Inspetor Geral [...] eram verdadeiras somente no sentido de que elas eram genuínas criaturas da imaginação de Gógol. (NABOKOV, 1994, p. 36)

Nesse universo de espelhos distorcidos, a construção das personagens opera através do grotesco. As figuras não são retratos fiéis da realidade burocrática, mas estilizações caricaturais que, justamente pelo exagero, revelam verdades ontológicas ocultas. A distorção estética é o caminho para a lucidez. Como observa Cavaliere (2007):

> As suas personagens se apresentam constantemente no limiar da caricatura, isto é, os seus traços são fortemente marcados pelo exagero descritivo e revelam o método de um verdadeiro caricaturista que, acentuando ainda mais os elementos salientes das personagens, transforma-as por meio da desproporção em figuras expressivas e rigorosamente verdadeiras. (CAVALIERE, 2007, p. 16)

Esse riso, portanto, cumpre uma função epistemológica fundamental, pois ele é o meio pelo qual a realidade deformada se torna inteligível ao espectador. Não se ri apenas da piada ou do equívoco, mas do reconhecimento súbito do horror que reside na mediocridade. Queiroz (2013) aponta que essa relação dialógica ocorre na zona de contato entre a realidade e o grotesco, onde o absurdo se torna a norma. O ápice desse reconhecimento ocorre na famosa quebra da quarta parede, citada por Cavaliere (2007), quando o Prefeito, em um estado de desespero tragicômico, interpela a plateia afirmando que todos estão rindo de si mesmos.

A universalidade dessa sátira reside na exposição da incompetência humana travestida de autoridade. Um exemplo emblemático dessa dinâmica cínica é o diálogo entre o Prefeito e o Curador das Instituições de Caridade, Artémi Filípovitch. A solução proposta para melhorar os hospitais diante da inspeção não envolve medicina ou humanidade, mas pura cosmética e um fatalismo perverso:

> PREFEITO: [...] Principalmente o senhor, Artémi Filípovitch! Sem dúvida nenhuma, o tal funcionário vai querer, antes de mais nada, averiguar as instituições da assistência social [...] por isso, faça tudo ficar bem decente: os gorros devem estar limpos para que os doentes não pareçam ferreiros como sempre. ARTÉMI FILIPOVITCH: Isso é o de menos. Até que dá pra eles ficarem limpos. PREFEITO: Isso mesmo. E também em cada cama deve-se escrever, em latim ou em qualquer outra língua [...] o nome de cada doença

> [...]. E seria ainda melhor se tivéssemos menos pacientes: podem até achar que são mal assistidos ou que o médico não sabe nada de seu ofício. ARTÉMI FILIPOVITCH: Ah! Quanto à questão clínica, eu e Khristian Ivánovitch já tomamos providências: quanto mais próximo da natureza, melhor. Não usamos remédios caros. Gente pobre é simples: se tem de morrer, morre mesmo; se tem de sarar, então sara mesmo. (GÓGOL, 2007, p. 39-40)

Essa tendência à dissimulação reflete-se de forma exemplar na figura do Prefeito, que demonstra estar disposto a subverter qualquer norma para blindar seus interesses egoístas. Sob sua gestão, a corrupção não é um segredo de Estado, mas uma prática recreativa e institucionalizada. O diálogo com o Chefe dos Correios revela o grau final de decomposição moral da cidade, no qual a violação da correspondência é praticada não por razões de segurança, mas por puro voyeurismo estético. O crime, nesse contexto, torna-se uma forma de entretenimento para uma burocracia entediada:

> PREFEITO: [...] Ouça, Ivan Kuzmítch, não seria possível, quer dizer, para o nosso bem geral, abrir e dar uma lidinha nas cartas que entram e saem da sua repartição [...]. CHEFE DOS CORREIOS: Já sei, já sei... Não precisa me ensinar, isso eu já faço, nem tanto por precaução, mas só por curiosidade: sou louco pra saber o que há de novo no mundo. Olha, vou lhe dizer, é uma leitura superinteressante. Algumas cartas a gente lê com tal deleite, há passagens tão variadas, algumas tão edificantes... (GÓGOL, 2007, p. 46)

Fica evidente que a corrupção permeia a capilaridade social, envolvendo autoridades e cidadãos em uma simbiose de desvios normalizados. Essa "leitura edificante" das cartas alheias, mencionada pelo Chefe dos Correios, revela uma sociedade que perdeu o senso de alteridade e privacidade, transformando a transgressão ética em hábito cotidiano. É precisamente essa consciência de uma culpa coletiva, camuflada pelo tédio provinciano, que gatilha o pânico absoluto diante da chegada do suposto inspetor. A notícia opera como um choque elétrico, não porque os personagens temam uma Justiça abstrata ou transcendental, mas porque sabem que a realidade factual da cidade é indefensável perante qualquer escrutínio externo. O inventário de desgraças listado pelo Prefeito, ao descobrir a presença do fiscal, transborda o limite da sátira para se tornar uma confissão desesperada de colapso administrativo:

> PREFEITO: E faz tempo que ele está aqui? DÓBTCHINSKI: Umas duas semanas. Chegou no dia de São Nunca. PREFEITO: Duas semanas! (...) Meu Deus! Valham-me todos os santos! Nessas duas semanas espancaram a mulher do subtenente! Não alimentaram os presos! As ruas viraram uma zona, uma imundície! Uma vergonha! Uma calamidade! (Põe as mãos na cabeça.) (GÓGOL, 2007, p. 53)

Consumido por esse pavor da exposição, o Prefeito confunde Khlestakóv, um jovem oportunista, inconsequente e essencialmente insignificante, com o temido fiscal imperial. Essa confusão de identidades constitui a chave mestra da peça: Khlestakóv funciona como um vácuo ontológico, um "ninguém" sobre o qual cada funcionário projeta seus próprios terrores e desejos de absolvição. À medida que a bajulação cresce e o medo se transmuta em servilismo, o próprio impostor, em sua vacuidade, percebe a oportunidade de se tornar o protagonista dessa farsa monumental:

> Aqui há muitos funcionários. Acho que eles estão me tomando por um alto funcionário. (...) Que idiotas! Vou escrever a Triapítchkin em Petersburgo contando tudo. Ele escreve lá os seus artiguinhos, que se divirta com todos esses aí. (GÓGOL, 2007, p. 165)

A ironia gogoliana atinge o paroxismo quando observamos que aqueles que tremiam diante da autoridade da Lei entregam as chaves da cidade a um mero simulacro. Khlestakóv é tratado como realeza, recebe subornos e chega a noivar com a filha do Prefeito, tudo alimentado por uma cegueira voluntária das vítimas, que preferem acreditar na mentira lucrativa do que enfrentar a verdade punitiva.

A revelação da fraude, contudo, chega de forma irônica através do mesmo vício que antes era recreativo: a carta de Khlestakóv é interceptada pelo Chefe dos Correios, cuja curiosidade agora serve de carrasco para a elite local. O choque da descoberta conduz à "Cena Muda", o ápice filosófico e estético da dramaturgia de Gógol. No instante em que a notícia da chegada do verdadeiro inspetor é anunciada pelo gendarme, o riso demoníaco da farsa cessa abruptamente, dando lugar ao congelamento absoluto das figuras no palco:

> O prefeito fica parado, no centro, como um poste, os braços abertos e a cabeça inclinada para trás. À sua direita estão sua esposa e sua filha, com um movimento de corpo em direção a ele. Atrás delas, o chefe dos correios como que transformado num ponto de interrogação dirigido aos espectadores. Atrás dele, Luká Lukitch, desnorteado, com aspecto um tanto ingênuo; atrás dele, na extremidade do palco, estão três senhoras convidadas, apoiadas umas nas outras, com a mais satírica expressão no rosto, dirigida à família do prefeito. A esquerda do prefeito, Zemlianíka, com a cabeça um pouco inclinada para o lado, como se estivesse ouvindo alguma coisa; atrás dele, o juiz com os braços abertos, agachado quase até o chão e com um movimento nos lábios como se quisesse assobiar ou exclamar: "Ora, vejam só, é o fim do mundo!" Atrás dele, Koróbkin, que pisca um olho para os espectadores numa alusão sarcástica ao prefeito. Atrás dele, bem na extremidade, estão Dóbtchinski e Bóbtchisnki com os braços estendidos um para o outro, bocas abertas e olhos arregalados. Os demais convidados ficam imóveis como postes. O grupo, petrificado, permanece nessa posição por quase um minuto e meio. *Cai o pano.* (GÓGOL, 2007)

O impacto dessa imagem transcende os limites do teatro convencional. Gógol transmuta o riso frenético da comédia de erros em um momento de puro horror existencial, onde a petrificação das personagens simboliza a sua morte moral definitiva. Eles estão congelados em suas poses grotescas para a eternidade, capturados pelo espelho que antes tentavam ignorar. Não há espaço para catarse ou redenção; o que se vê é o triunfo da hipocrisia elevada à categoria de sistema estático.

Embora Khlestakóv parta levando o dinheiro, a verdadeira vítima da trama não é o erário público, mas a dignidade humana, que se revela oca. A força do riso demoníaco reside exatamente nesta transição: rimos da estupidez e da ganância dessas figuras até o momento em que a realidade as imobiliza. No silêncio final de um minuto e meio, o público é forçado a encarar aquelas estátuas de carne e perceber que o riso acabou, restando apenas o abismo de uma condição humana onde a essência foi integralmente devorada pela aparência.

3.3. Relação entre o riso demoníaco, a decadência e a loucura

> *"O Sábio, isto é, aquele que é animado pelo espírito do Senhor, aquele que possui a prática do conjunto de fórmulas divino, não ri e só se abandona ao riso tremendo. O Sábio treme por ter rido; o Sábio teme o riso, como ele teme os espetáculos mundanos, a concupiscência. Ele se detém às bordas do riso, como às bordas da tentação" (Charles Baudelaire)*

Baudelaire (2002) remete à concepção clássica cristã de que o riso ocorre distante dos olhos de Deus e que, para o Sábio, como método de combate e resistência, ele deve ser evitado como uma tentação, algo a ser combatido. Essa ideia se reafirma na seguinte passagem:

> Há, pois, segundo o Sábio, uma certa contradição secreta entre seu caráter de sábio e o caráter primordial do riso. Com efeito, para mencionar apenas superficialmente lembranças mais do que solenes, eu assinalarei - o que corrobora perfeitamente o caráter oficialmente cristão dessa máxima - que o Sábio por excelência, o Verbo Encarnado, nunca riu. (BAUDELAIRE, 2002: 2)

Se tomarmos por "Sábio" o modelo cristão de virtude e perfeição, sua rejeição ao riso se torna, por natureza, inviável ao homem comum. No entanto, em *O Capote*,

Akáki Akakiévitch é apresentado quase como uma paródia involuntária desse Sábio baudelaireano. Ele é um homem que não ri, que evita os espetáculos mundanos e as concupiscências, dedicando-se com fervor monástico à sua tarefa de copista. Sua "sabedoria", contudo, é vazia; ele não se detém às bordas do riso por virtude, mas por uma incapacidade ontológica de habitar a ludicidade. Em contrapartida, o riso demoníaco que o cerca na repartição é a tentação que ele não consegue combater, pois não se trata de uma falha moral sua, mas de uma força externa que o rebaixa.

A decadência do homem é intrínseca à vida, e o riso, longe de ser um desvio, surge como um reflexo inevitável dessa realidade. É no Império Romano que encontramos um primeiro indício do declínio que, mais tarde, contribuiria para a associação entre riso e decadência. Sobre esse ponto, Minois (2003) observa:

> Roma declinou ao mesmo tempo que sua capacidade de rir. Até o Baixo Império, o riso estava em toda parte. Ditadores e imperadores tinham seus bufões, costume largamente partilhado na bacia mediterrânea, porque os bobos das cortes são mencionados tanto nos círculos de Silla e de Antonio quanto naqueles de Atala de Pérgamo, Dênis de Siracusa, Filipe de Macedônia, Antíoco III Epifânio ou Alexandre de Feres, na Tessália. Em Roma, os bobos autênticos eram muito requisitados. (MINOIS, 2003, p. 105)

A manifestação do riso era frequentemente acompanhada por uma dimensão divina, mas a desconfiança em relação ao ato de rir foi uma preocupação central dos romanos, incluindo Cícero e Quintiliano. Cícero, em seu tratado *De oratore*, esboça uma teoria que se conecta perfeitamente ao sadismo burocrático sofrido por Akáki:

> Cícero, o facecioso, deixou uma teoria completa sobre o riso em seu tratado De oratore. Interessa-se, particularmente, pela utilização do riso na oratória, mas seus comentários têm alcance mais geral. Ele se mostra muito favorável: o orador tem todo o interesse em fazer rir; isso o torna simpático ao auditório, desperta a atenção ou, ao contrário, desvia-a, embaraça o adversário, enfraquece-o, intimida-o. (...) ele esboça, assim mesmo, uma teoria geral do riso, que é definido como aquilo que rebaixa, atraindo a atenção para o baixo e o feio: “O domínio do ridículo é sempre alguma feiura moral, alguma deformidade física. Sim, o meio mais poderoso, se não o único, de provocar o riso é ressaltar uma dessas feiuras, de um modo que não seja feio. (MINOIS, 2003, p. 105-106)

A análise de Cícero sobre o riso como ferramenta para "ressaltar feiuras" é o que fundamenta a dinâmica de humilhação em *O Capote*. Os colegas de Akáki utilizam o riso para "embaraçar e enfraquecer" o protagonista, apontando para sua deformidade física e social (seu velho capote, seu modo de falar). Essa concepção, que associa o riso ao rebaixamento e à exposição do grotesco, servirá de base para os futuros argumentos

contra o riso, sobretudo no que concerne à sua exaltação do que é feio. No entanto, é Quintiliano quem reforça a suspeita sobre a natureza desestruturadora do riso e aponta para sua possível raiz demoníaca:

> Quintiliano lhe consagra duas vezes menos espaço que Cícero e exprime muitos temores sobre o assunto: o riso é suspeitoe desestruturador; é um fomento da desordem; perigoso para o poder, faz perder a dignidade e a autoridade. O orador que o utiliza perde o controle de seu público; é um meio baixo, que qualquer um pode empregar; é a negação da razão e pode dissimular a verdade. O riso é perturbador, mais ou menos demoníaco, inexplicável, misterioso, incontrolável: "Apesar de o riso parecer coisa frívola e, muitas vezes, ser provocado por farsantes, mímicos, enfim, pelos bobos e loucos, é preciso reconhecer que tem uma força verdadeiramente imperiosa e irresistível. Ele brota à revelia, não se expressa apenas pela fisionomia e pela voz, mas sacode violentamente todo o nosso corpo. Como já disse, ele inverte a situação nos assuntos importantes a ponto de destruir, frequentemente, o ódio e a cólera". (MINOIS, 2003, p. 108)

Para Quintiliano, era necessário que o riso não fosse utilizado para humilhar ou ridicularizar homens frágeis, incapazes de se defender. Dessa forma, ele propõe uma espécie de "manual" ou conjunto de orientações sobre o uso adequado do riso:

> Essa força obscura deve, portanto, ser utilizada com parcimônia e nunca contra os infelizes, os notáveis, os grupos sociais ou nacionais: "É desumano, de fato, fazer brincadeiras fortes com os infelizes. Mas há homens de utilidade reconhecida e de respeitabilidade notória, e seria erro grave utilizar com eles linguagem agressiva. ... Também é erro fazer tiradas de humor pesado e pilhérias contra uma coletividade, tomá-la como exemplo ou a nações inteiras, categorias, ordens ou uma condição [social] ou um gosto muito arraigado. As palavras para fazer rir, o homem honesto as dirá observando a dignidade e a respeitabilidade: é, de fato, muito caro pagar o riso à custa da probidade". (MINOIS, 2003, p. 108-109)

Exigia-se, portanto, prudência e decência no uso do riso. Ainda que essa concepção precedesse a onda moralista católica que buscaria restringir ainda mais o riso e suas manifestações, já na era romana o riso começava a ser objeto de vigilância e contenção. Essa ética clássica, contudo, é subvertida na São Petersburgo de Gógol. Enquanto Quintiliano prega a proteção aos infelizes, o riso demoníaco que consome Akáki Akakiévitch alimenta-se justamente da vulnerabilidade daquele que não possui meios de defesa. A trajetória do riso no mundo romano é de uma degradação progressiva, que culmina em uma hilaridade vigiada e artificial, espelhando a própria decadência da civilização:

> A trajetória do riso no mundo romano é de uma degradação progressiva, que vai do risus vigoroso e multiforme dos primeiros séculos da República a uma

> pluralidade de risos socialmente distintos. Nos círculos dirigentes e na elite intelectual, prevalece uma concepção agora negativa: o poder desconfia do riso; ele vigia as expressões subversivas em festas e comédias; nas classes superiores, deve ser utilizado apenas com parcimônia, sob forma muito apurada, cada vez mais artificial e amaneirada. O riso grosseiro sob vigilância, o riso fino totalmente adulterado: a decadência do mundo romano é também a decadência de sua hilaridade. Os romanos dos séculos III e IV não têm sequer a possibilidade de rir de suas desgraças. (MINOIS, 2003, p. 109)

É nesse sentido que a decadência humana se faz presente: quando o Sábio sucumbe aos "perigos do riso", desconsiderando seu potencial destrutivo e permitindo que ele recaia sobre aqueles que não deveriam ser ridicularizados. Assim, aqueles que já se encontram em condição de vulnerabilidade acabam aprisionados nas amarras do riso demoníaco. Essa decadência, tema recorrente nas obras de Gógol, pode ser vista no conto *O Retrato*, onde um jovem pintor chamado Tchartkov apresenta uma condição social de desamparo que dialoga diretamente com a de Akáki Akakiévitch em *O Capote*:

> Entretanto, o jovem pintor Tchartkov, que atravessava a Galeria, parou também involuntariamente diante da loja. Seu velho casaco e suas roupas mais do que modestas denunciavam o trabalhador obstinado para quem a elegância não tem esta atração fascinante que exerce costumeiramente sobre os jovens. Ele parou portanto diante da loja e, depois de debochar intimamente destas grotescas garatujas, perguntou-se para que elas poderiam ser úteis. "Que o povo russo se deleite a ficar de olho em Iérouslan Lazarévitch , O Bêbado e o Glutão, Tomás e Jeremias e outros temas do mesmo porte, isso ainda vai! disse para si mesmo. Mas quem diachos pode comprar estes abomináveis borrões, vida rústica flamenga, paisagens estranhamente coloridas com vermelho e azul, que sublinham, infelizmente! (GÓGOL, 2022, p. 54-55)

A semelhança entre Tchartkov e Akáki reside não apenas no "velho casaco", mas na posição de marginalidade em relação ao mundo da elegância e do poder. Apesar da ferrenha crítica que faz às pinturas, o jovem pintor acaba comprando um quadro apenas por constrangimento, movido por uma inércia social típica de homens que, habituados à humilhação, sentem-se desconfortáveis em ocupar espaços sem oferecer uma contrapartida:

> E como sentia algum constrangimento em sair com as mãos vazias depois de ter ficado por tanto tempo parado dentro da loja, acrescentou em seguida: "Espere, vou verificar se lá dentro encontro algo que me agrade." Ele se abaixou para retirar, de uma enorme pilha jogada a um canto, velhos quadros empoeirados e sujos que não mereceriam evidentemente qualquer consideração. (GÓGOL, 2022, p. 56)

É a partir dessa ação impulsiva que o destino de Tchartkov se entrelaça ao fantástico. Ao revirar a pilha de quadros, ele encontra uma obra que, apesar da deterioração, revela a mão de um mestre. É interessante notar como Gógol ilustra a forma como o homem age de maneira inexplicável, movido por impulsos que desencadeiam sua própria ruína, assim como Akáki é impelido à obsessão pelo novo capote:

> Por mera casualidade, Tchartkov acabara de arrematar o velho retrato. "Ah! pensava, porque diachos o comprei? Que necessidade tenho dele?" Mas sentiu-se obrigado a ir até o fim. Retirou do bolso uma moeda de vinte copeques, entregou-a ao vendedor e carregou o quadro debaixo do braço. Já a caminho, lembrou-se, não sem algum enfado, que aquela moeda era a última que tinha. Uma vaga tristeza invadiu-o: "Deus, como este mundo é malfeito!", disse ele com a convicção de um russo cujos negócios não são os mais brilhantes. Insensível a tudo, caminhava dando grandes passadas mecânica. (GÓGOL, 2022, p. 58)

Tchartkov, tal qual Akáki, vive em um cenário de miséria que beira o insuportável, subindo escadarias inundadas de águas servidas e dejetos de animais. Contudo, em seu mundo, o grotesco ganha vida de forma literal. O retrato comprado revela-se possuidor de um olhar humano e vivo, um evento que perturba a ordem natural e leva o protagonista a questionar a própria sanidade. O confronto com o sobrenatural, em meio ao absurdo cotidiano, faz com que ele já não saiba distinguir o sonho do pesadelo vívido:

> Tchartkov percebeu que já não estava deitado em sua cama, mas plantado diante do quadro. Não conseguia saber nem como aí chegara nem como o quadro estava a sua frente inteiramente descoberto: o lençol havia desaparecido. Contemplava com um terror petrificado aqueles olhos vivos, aqueles olhos humanos fixados nele. Um suor frio inundou seu rosto. Queria se afastar, mas seus pés pareciam pregados ao chão. E ele viu – não, não se tratava de um sonho –, viu os traços do velho se mexerem, seus lábios estenderem-se na sua direção como se quisessem sugar o ar... Saltou para trás, soltando um grito assustador e, subitamente, acordou. (GÓGOL, 2022, p. 68)

Essa mistura entre realidade e delírio é o ponto determinante que marca o declínio do pintor. Sua condição miserável o torna um alvo fácil do riso demoníaco, que aqui se manifesta através da imagem que o persegue. O resultado é o grotesco que assola o espírito e o conduz à loucura. A esse respeito, Mikhail Bakhtin (2008) aponta que o motivo da loucura é característico do grotesco, pois permite observar o mundo sob uma ótica distinta, desprendida dos juízos comuns. Assim como Akáki delira em seu leito de morte, amaldiçoando a hierarquia que o oprimiu, Tchartkov sucumbe à

desintegração da razão. A loucura, unida ao riso demoníaco, revela-se como o estágio final da decadência humana no universo gogoliano, onde o indivíduo, despido de sua dignidade material e espiritual, perde-se no abismo do nada.

3.4. Riso demoníaco na cultura contemporânea

A literatura e a filosofia não são os únicos palcos do riso demoníaco. Ao analisarmos as diversas obras de Gógol, escritas sob a égide do século XIX, percebemos que, apesar da distância temporal, elas dialogam com questões que permanecem urgentes no século XXI. Isso ocorre porque abordam aspectos essenciais da experiência humana, os quais são, por natureza, universais e cíclicos, atravessando gerações. O homem continuará sendo objeto de estudo, assim como as suas particularidades, e, nesse caso, a maneira como utiliza ou é fatalmente afetado pelo riso.

A partir da ideia de riso demoníaco, é possível perceber que esse conceito vai além de uma alcunha utilizada por Kundera; trata-se de uma forma legítima de expressão que se manifestou nas diversas obras citadas neste estudo, mas que ocorre também no meio contemporâneo e vem sendo fortemente reproduzida e consumida. Um exemplo emblemático dessa permanência é o filme *Coringa* (Todd Phillips, 2019). Diferente das outras produções que deram vida ao personagem, esta obra nos apresenta Arthur Fleck, cujo riso transcende o diagnóstico de um transtorno mental. Diante de uma sociedade que constantemente o oprime e subjuga, seu riso amargo e demoníaco dá forma a essas injustiças, tornando-as insuportavelmente evidentes.

Arthur Fleck, além de habitar a mesma invisibilidade social que Akáki Akakiévitch, apresenta diferentes camadas de riso ao longo da película. A primeira vez que sorri, como aponta Maurício (2019), ocorre de maneira forçada e dolorosa:

> No filme, o primeiro sorriso mostrado em cena traz a câmera em plano fechado e o personagem forçando o sorriso, deixando transparecer a tristeza através de uma lágrima que lhe escorre pelo olho. Tornando-se íntimo do espectador já nesse primeiro momento, a personagem Arthur traz à cena o cotidiano de diversas pessoas que fingem gostar do emprego, que se esforçam para tal, afinal precisam da labuta diária para sobreviver; assim encontrava-se a personagem: infeliz, constantemente humilhado, motivo de chacotas diárias por um grupo de adolescentes, sentindo-se desvalorizado, preso a uma vida de acontecimentos cíclicos desmotivadores. (MAURÍCIO, 2019, p. 106)

O que de fato é curioso e irônico reside no fato de que, apesar de sua vida ser absolutamente melancólica, Arthur exercia a profissão de palhaço e nutria a aspiração

de ser comediante. No entanto, quando participava de *stand-ups* ou apresentações ao vivo, ele tornava-se o alvo involuntário de escárnio, sendo capaz de arrancar risos das pessoas apenas quando se transformava em objeto de piada e não quando ocupava a posição de transmissor ou detentor do riso.

Nota-se, portanto, que os indivíduos mais propensos a serem convertidos em objetos do riso demoníaco são os miseráveis. A trajetória desses sujeitos é marcada por sucessivas e cumulativas humilhações. Recordamos o quanto Akáki Akakiévitch sofreu antes de experimentar, por um curto período, a alegria da posse do capote, apenas para posteriormente retornar ao seu estado natural de opressão. Arthur Fleck também ascende, de certa forma, ao abandonar sua identidade esvaziada e se tornar o Coringa. No entanto, trata-se de dois indivíduos que vivenciam qualidades de riso distintas em suas quedas. Maurício (2019) identifica na obra cinematográfica cinco tipos de riso: o sorriso falso, o riso inapropriado, o sorriso de justiça, o sorriso de traço de sangue e o riso hermético:

> O sorriso falso foi denominado dessa forma porque, ao forçar um sorriso com os dedos nas extremidades da boca, Fleck esconde o que realmente sente: tristeza. Ao fazer tal gesto, é como se dissesse a si mesmo: você não está bem, mas finja estar. Já o riso inapropriado ganhou essa nomeação devido ao fato de acontecer em momento inoportunos, quando não se pode rir. Ademais, o sorriso de justiça é configurado quando Fleck, após assassinar o apresentador Murray ao vivo, pensa que estava sendo sensato ao cometer o ato, visto que o referido apresentador o ridicularizou; assim, Fleck, ao fazer justiça com as próprias mãos, senta-se no sofá do apresentador e sorri satisfeito, aprovando a atrocidade que acabara de cometer. O sorriso de traço de sangue, por sua vez, é determinado dessa forma porque, ao sofrer um acidente, Fleck percebe que a boca está sangrando e, ao invés de se apavorar por isso, embebedaos dedos no sangue e traça um sorriso no rosto, criando, desse jeito, a marca do Coringa: o sorriso vermelho. Por último, tem-se o riso hermético, ou seja, indeterminado, visto que não se sabe do que se ri. (MAURÍCIO, 2019, p. 113)

Se considerarmos o sorriso de traço de sangue como o marco da ascensão do Coringa, notamos que os outros sorrisos dados por Fleck operam como tentativas desesperadas de adequação ao mundo. Suas reações iniciam-se no riso para disfarçar a melancolia, passam pelo riso inoportuno diante do encontro com o absurdo onde o riso é a única opção restante e culminam no sorriso de justiça, que antecede sua breve e violenta ascensão. Por fim, o sorriso considerado indeterminado, no qual já não se identifica o objeto da graça, representa o riso demoníaco em sua essência. Arthur, já completamente transformado em Coringa, ri frente ao nada. Sua ascensão e queda são tão breves e ilusórias quanto as de Akáki Akakiévitch; ambos experimentam um

momento de elevação apenas para serem devolvidos ao lugar de onde nunca deveriam ter saído, completamente destronados.

Esse tipo de riso não se limita à literatura clássica ou ao cinema dramático. Ele infiltra-se em produções contemporâneas populares, como a série animada de ficção científica *Rick and Morty*. A animação acompanha as aventuras de Rick Sanchez, um cientista brilhante e amoral, e seu neto Morty, um adolescente emocionalmente vulnerável. Ao longo da narrativa, Rick encarna o niilismo e a descrença em qualquer sentido maior para a existência, enquanto Morty representa a tentativa constante de encontrar valores humanos em meio ao caos multiversal.

O humor da série muitas vezes se insere na tradição do riso demoníaco ao explorar o absurdo da vida e zombar de instituições como a religião, o governo e a própria busca por propósito. Diferente de Arthur Fleck, que sofre com a opressão até que seu riso se torne revolta, Rick ri do mundo porque reconhece a futilidade de qualquer tentativa de ordem. Em determinado momento, até Morty sucumbe a essa consciência da insignificância ao declarar que ninguém existe de propósito, ninguém pertence a lugar nenhum e todos vão morrer (ROILAND; HARMON, 2013).

No entanto, esse riso sarcástico também carrega uma melancolia profunda. Rick, apesar de sua genialidade absoluta, é uma figura trágica, ciente de sua própria insignificância e incapaz de encontrar satisfação verdadeira em um universo que ele mesmo desmistificou. Fernandes (2019) reflete sobre essa dor oculta sob o sarcasmo:

> Em um primeiro momento, Rick parece ser um Além-do-Homem nietzscheano, capaz de suportar a realidade tal como ela é. Contudo, frente a ausência de sentido e de valor intrínseco no universo, o personagem é incapaz de formular novos valores e encontra-se em profunda dor. A aparente indiferença e o desencantamento profundo ocultam o propósito que o personagem encontra em sua família e na luta pela liberdade no multiverso. (FERNANDES, 2019, p. 101)

A forma encontrada por Rick para lidar com essa noção de absurdo é o que denominamos de riso demoníaco. Apesar de ser tecnicamente o homem mais inteligente vivo em todas as realidades possíveis, Rick carrega um fardo que lhe é impossível superar. Ele está ciente de sua condição e sofre principalmente porque mudar o fato de que o universo é um vácuo de sentido lhe é impossível, independentemente de quem ele seja ou do que ele represente. Assim, o riso demoníaco em *Rick and Morty*, tal como em Gógol e em *Coringa*, firma-se como a última trincheira de um sujeito que, diante do abismo, escolhe a gargalhada como a única resposta lúcida e desesperada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término desta investigação, é possível afirmar que o riso, em sua manifestação demoníaca, não constitui apenas uma categoria estética ou um recurso literário, mas uma autêntica postura filosófica diante da existência. A pergunta que norteou este estudo, se o riso poderia ser compreendido como uma reação à ausência de respostas sobre o propósito da vida, encontrou, nas obras de Nikolai Gógol e nas reflexões de Milan Kundera, uma resposta afirmativa e inquietante.

A análise desenvolvida ao longo dos capítulos demonstrou que o riso demoníaco atua onde o sentido desmorona. Enquanto o riso angélico busca a coesão, a celebração da ordem e a manutenção das estruturas sociais, o riso que emerge da poética gogoliana cumpre a função inversa: ele desestabiliza, expõe a fragilidade das instituições e revela a insignificância do indivíduo inserido em sistemas de opressão burocrática. Através da trajetória de Akáki Akakiévitch, percebemos que o riso alheio é o instrumento que o aniquila, mas é também na descoberta tardia do riso e do desejo que o personagem experimenta, ainda que por um instante fugaz, a sua própria humanidade.

A interlocução entre Gógol e autores como Kafka e Dostoiévski permitiu compreender a "insetificação" do ser humano como um fenômeno de desumanização sistêmica. Akáki e Gregor Samsa são faces da mesma moeda: indivíduos cuja dignidade é devorada pela produtividade e pela indiferença. O riso demoníaco, nesse contexto, é o que resta quando o "capote", símbolo de nossa proteção e identidade, nos é retirado pelo acaso ou pela violência do Estado.

Expandindo o olhar para a coletividade em *O Inspetor Geral*, concluímos que a hipocrisia e a moralidade de fachada transformam o corpo social em um teatro de espelhos tortos. A "Cena Muda" de Gógol permanece como um dos momentos mais potentes da literatura mundial, simbolizando a petrificação do espírito humano diante da verdade. O silêncio que sucede o riso na peça é o reconhecimento de que, na ausência de essência, resta apenas o grotesco.

Além disso, a incursão por figuras contemporâneas como o Coringa de Arthur Fleck e o niilismo científico de Rick Sanchez provou que o conceito de riso demoníaco é mais atual do que nunca. A "Geração Z" e o público do século XXI continuam a encontrar nessas narrativas um espelho para as suas próprias angústias existenciais e

laborais, confirmando que a sensação de insignificância diante de um universo vasto e absurdo é uma constante da alma humana.

Em última análise, esta dissertação buscou evidenciar que o riso demoníaco é a revelação da incapacidade do ser humano em mudar o absurdo, mas é também a sua única forma de superá-lo psiquicamente. Rir do nada é uma forma de não ser integralmente devorado por ele. Ao reconhecer o absurdo da existência através da gargalhada, o homem retoma, ainda que momentaneamente, o controle sobre a sua percepção, transformando a tragédia em lucidez. Akáki Akakiévitch, Tchartkov e Gregor Samsa sucumbiram, mas o riso que suas histórias provocam em nós é o que nos mantém despertos para a nossa própria condição, servindo como um lembrete eterno de que, em um mundo de anjos e demônios, o riso amargo é, por vezes, o sinal mais profundo de nossa resistência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ARISTÓTELES. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultura, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008.

BARROSO, M. V.; BARROSO FILHO, W.; BARROSO, Maria Veralice. O idílio como espaço de intersecção entre Filosofia e Literatura na obra de Milan Kundera. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 18, p. 96-110, 2017.

BATAILLE, Georges. **La experiencia interior**. Barcelona: Taurus, 1973.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso (e de modo geral do cômico nas artes plásticas). In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 733-746.

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Coimbra: Almedina, 2005.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.

BEZERRA, Paulo. Nascimento e evolução de um escritor. In: GÓGOL, Nikolai. **O capote e outras novelas de Gógol**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 11-26.

BOZZETTO JUNIOR, André. **Historicidade e ironia no romance O Livro do Riso e do Esquecimento, de Milan Kundera**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2010.

CARVALHO, José Ricardo. Riso e as relações de poder nos textos de humor. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, ano 3, v. 5, jan./jun. 2009.

CAVALIERE, Arlete Orlando. **A magia das máscaras**. São Paulo: Edusp, 1990. p. 106-134.

CAVALIERE, Arlete Orlando. O inspetor geral de Gógol: o espelho invertido. In: GÓGOL, Nikolai. **O Inspetor Geral**. Tradução de Peixoto Neto. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

CAVALIERE, Arlete Orlando. **O nariz e a terrível vingança**: um estudo contrastivo da poética de N. V. Gógol. 1985. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Breves delineamentos sobre o acordo e o desacordo humano com a própria condição em Sartre e Kundera. **Guairacá - Revista de Filosofia**, Guarapuava, 2016.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

EAGLETON, Terry. **Humor**: o papel fundamental do riso na cultura. Tradução de Alessandra Bonrruquer. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

FERNANDES, Fernanda Moreto. **Levando a sério a palhaçada**: um estudo da natureza ambivalente do riso. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

GÓGOL, Nikolai. **O capote e outras histórias**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

GOGOL, Nikolai Vassiliévitch. **O capote e O retrato**. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2022.

GÓGOL, Nikolai. **O Inspetor Geral**. Tradução de Peixoto Neto. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

GONZÁLEZ VEIGUELA, Lino. Los dos fuegos de Gogol. **Revista Clarin**, [s. l.], nov./dez. 2009. Disponível em: Gale Academic OneFile. Acesso em: 28 jan. 2025.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Giovane Rodrigues. São Paulo: Instituto Mojo, 2022. E-book. Disponível em: https://mojo.org.br. Acesso em: 27 fev. 2026.

KAFKA, F. **A metamorfose**. Tradução de C. D. Cruz. São Paulo: Hedra, 2009.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Tradução de Teresa B. Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

KUNDERA, Milan. **O livro do riso e do esquecimento**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KUNDERA, Milan. **Risíveis amores**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEITE, Thiago Ribeiro de Magalhães. **Nietzsche e o riso**. 2016. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MACEDO, José Rivair. Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na Alta Idade Média. **Boletim do CPA**, Campinas, n. 4, jul./dez. 1997.

MAURÍCIO, Daiane de Souza Alves. Entre a tristeza e a hermética: um olhar para a trajetória do (sor)riso do personagem Arthur Fleck no filme Coringa (2019). **Revista Linguagem, Ensino e Educação**, Criciúma, v. 5, n. 2, jul./dez. 2020.

MEYER, Ronald. Introduction. In: GOGOL, Nikolai. **Hanz Kuchelgarten, Leaving the Theater and Other Works**. Tradução de Ronald Meyer e Stephen Rudy. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1990. p. 7-15.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOURA, Magali. O riso diabólico em Machado e Goethe: algumas reflexões sobre a luta do mal contra o bem. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 48, n. 2, p. 131-150, jul./dez. 2008.

NABOKOV, Vladimir. **Nikolai Gogol**. New York: New Directions Publishing, 1994.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**: tomo I. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1955.

QUEIROZ, Inti Anny. O nariz de Gógol e o riso. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, s. 2, ano 9, n. 13, 2013.

RIBEIRO, Lucas Pires. Do riso demoníaco ao riso religioso na Idade Média. **Escritas**, Araguaína, v. 10, n. 1, p. 211-239, 2018.

ROCHA, Arthur de Oliveira. Histórico do riso: da Grécia Antiga ao humor midiático do século XXI. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 39., 2016. São Paulo: Intercom, 2016.

SALOMÉ, Consuelo. Nicolau Gogol: rir é o melhor capote - a perspectiva irônica de O Capote. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, v. 11, n. 13, p. 145-157, 1990.

SCHOPENHAUER, Arthur. **As dores do mundo**. São Paulo: EDIPRO, 2014. p. 25-30.

SEARSON, Maria Eduarda Hasselmann de Oliveira Lyrio. Notas psicanalíticas sobre o tema da humilhação social na contemporaneidade. **A peste**, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 77-94, jul./dez. 2011.

SHAKESPEARE, William. **Teatro - Literatura Estrangeira**. 1. ed. São Paulo: Iba Mendes, 2017. (Livro Digital nº 901).

SILVA, Eduardo Henrique da. A literatura atual e o realismo fantástico. **Revista OWL**, Campina Grande, v. 2, n. 2, abr. 2024.

STIVAL, Monica Loyola. O riso e a filosofia: Porchat, Prado Jr., Kundera. **Ipseitas**, São Carlos, v. 5, n. 1, p. 81-86, jan./jun. 2019.

VOLPI, Franco. **O niilismo**. Tradução de Aldo Vannuchi. São Paulo: Loyola, 1999.