

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**  
**DOUTORADO EM HISTÓRIA**

**Luisa Pereira Vianna**

**Odisseu nos trópicos: as ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski e sua presença no  
Brasil (1941-1948)**

Juiz de Fora

2025

**Luisa Pereira Vianna**

**Odiseu nos trópicos: as ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski e sua presença no Brasil (1941-1948)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Área de Concentração: História, Cultura e Poder.

Orientador: Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Vianna, Luisa Pereira.

Odisseu nos trópicos : as ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski e sua presença no Brasil (1941-1948) / Luisa Pereira Vianna. -- 2025.

202 p. : il.

Orientador: Martinho Alves da Costa Junior

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2025.

1. Axl Leskoschek. 2. Ilustração. 3. Xilogravura. 4. Dostoiévski. 5. Brasil década de 1940. I. Costa Junior, Martinho Alves da, orient. II. Título.

**Luisa Pereira Vianna**

**Odiseu nos trópicos:** As ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski e sua presença no Brasil (1941-1948)

Tese apresentada ao Programa Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História . Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Aprovada em 29/05/2025

BANCA EXAMINADORA

**Prof. Dr.** Martinho Alves da Costa Junior - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Profa. Dra.** Renata Oliveira Caetano

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Profa. Dra.** Emilla Grizende Garcia

Universidade Federal de São João del Rei

**Prof. Dr.** Renato Palumbo Dória

Universidade Federal de Uberlândia

**Profa. Dra.** Carla Fernanda Fontana

Universidade de São Paulo

Juiz de Fora, 21/05/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Martinho Alves da Costa Junior, Professor(a)**, em 30/05/2025, às 17:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Emilla Grizende Garcia, Usuário Externo**, em 06/06/2025, às 10:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carla Fernanda Fontana, Usuário Externo**, em 06/06/2025, às 11:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renato Palumbo Dória, Usuário Externo**, em 09/06/2025, às 13:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Oliveira Caetano, Professor(a)**, em 16/06/2025, às 14:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2412101** e o código CRC **F5CF6BDF**.

## AGRADECIMENTOS

Embora apenas o meu nome conste nas páginas iniciais desse trabalho, muitas pessoas fizeram parte dessa pesquisa junto comigo. Elas se fizeram presentes de diversas formas, algumas vezes era uma palavra amiga, em outras um acolhimento, uma boa orientação ou conselho, uma escuta atenta, um atendimento solícito, uma conversa despretensiosa revestida de incentivo. O apoio veio de diversas formas.

Desta forma, dedico essas próximas páginas para agradecer:

À orientação do professor Martinho Alves da Costa Junior, que está comigo desde o mestrado e sempre foi para mim um exemplo de pesquisador e professor, que contagia com a sua paixão pela história da arte e da cultura.

Aos professores da minha banca, composta por Renato Palumbo, Emilla Grizende, Carla Fontana, Renata Caetano, obrigada pela generosidade em compartilhar o conhecimento e auxiliar na melhora deste trabalho.

À professora Maraliz Christo, minha gratidão pelo exemplo de pesquisadora e educadora. Sempre solícita, acolhedora e atenciosa.

Aos meus amigos e pesquisadores do Laboratório de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora (LAHA-UFJF), Johnatas Costa, Laíza Rodrigues, Larissa Curcio, Bárbara Fernandes, Evellyn Nunes e Bruna Zacanini. E também, aos amigos agregados e aos *ex-lahianos*, Thayná de Paula, Letícia Badan, Andreia Freitas e Nara Castro. O LAHA sempre foi um ponto de apoio, quase sempre andamos em *bando*. Nas viagens, conversas, reuniões, organizações de eventos, palestras, cursos e minicursos, inúmeras preparações de *coffee break*... fizemos juntos. Eu sou muito feliz por me sentir acolhida por todos vocês.

Aos meus amigos tradutores, *professeur* Leonardo Mattos pela generosidade em traduzir o *résumé* desta tese e a querida Alice Di Tella, *lahiana* agregada, que fez o trabalho de tradução de textos do alemão para o português.

Aos funcionários e pesquisadores dos arquivos consultados para este trabalho: Valtencir Almeida e Aloísio de Castro do Museu de Arte Murilo Mendes; João Candido e Frederico da Fundação Biblioteca Nacional; João Henrique do Museu Nacional de Belas Artes; Cláudio da Biblioteca Casa de Rui Barbosa; Paula do Arquivo Nacional; Ligia e Juliana do Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca de São Paulo; Bruno do Museu de Arte de São Paulo; Laura

do Museu de Arte Brasileira da FAAP e aos funcionários da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Aos meus pais, Luacir e Jackson, e a minha irmã Uly, por todo o apoio que sempre recebi de vocês.

Ao Lucas, por todo o acolhimento, carinho, encorajamento e escuta ativa que sempre se dispôs a oferecer nos meus momentos de escrita.

Por último, agradeço à UFJF e à CAPES pelo apoio financeiro e incentivo a pesquisa.

Essa jornada foi longa, foi difícil de concluir e, por vezes, árdua. Mas com a presença de cada um de vocês, ela nunca foi solitária.

## ULYSSES

*O MITO é o nada que é tudo.  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mito brilhante e mudo —  
O corpo morto de Deus,  
Vivo e desnudo.*

*Este, que aqui aportou,  
Foi por não ser existindo.  
Sem existir nos bastou.  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos criou.*

*Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade,  
E a fecundá-la decorre.  
Embaixo, a vida, metade  
De nada, morre.*

(Pessoa, 2010, p. 4)

## RESUMO

Esta tese tem como objeto algumas xilogravuras do álbum *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski* (1981). O artista fez as ilustrações para os romances *O Adolescente*, *Os demônios* e *Os irmãos Karamázov* do autor russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881), que foram traduzidos e editados pela Livraria José Olympio Editora a partir da década de 1940 para a coleção de *Obras Completas e Ilustradas de Dostoiévski*. Paralelamente ao trabalho da leitura e análise de imagens, a tese também traz luz à figura do artista Axl Leskoschek (1889-1976), xilogravurista que se exilou no Brasil em 1941, após ter abandonado a Áustria - sua terra natal - logo depois da *Anschluss*, o primeiro movimento de expansão territorial da Alemanha Nazista. O artista viveu no Rio de Janeiro até 1948, quando então retornou para Viena. O período em que esteve em terras cariocas foi profícuo para sua vida profissional. Trabalhou como ilustrador para diversas editoras, além da José Olympio, e deu aulas em seu ateliê particular e no *Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas* da Fundação Getúlio Vargas. Destaca-se como uma figura importante dentro da história das artes gráficas brasileiras e contribuiu para a formação de jovens artistas que se tornaram referências, como Renina Katz, Edith Behring, Ivan Serpa e Fayga Ostrower. Assim, essa pesquisa de doutorado valoriza parte das ilustrações da coleção José Olympio feitas pelo artista austríaco, bem como amplia o conhecimento a respeito da atuação e das obras de Axl Leskoschek.

**Palavras-chave:** Axl Leskoschek. Ilustração. Xilogravura. Dostoiévski. Brasil década de 1940.

## ABSTRACT

The following thesis focuses on a selection of xylography from the album *Illustrations by Axl Leskoschek for Dostoevsky* (1981). The artist made the illustrations for the novels *The Adolescent*, *Demons* and *The Brothers Karamazov* from the Russian author Fyodor Dostoevsky (1821-1881), that were translated and edited by Livraria José Olympio Editora within the 1940s for the collection of *Complete and Illustrated Works of Dostoevsky*. Alongside to the work of reading and analysing images, this thesis also brings light to the figure of the artist Axl Leskoschek (1889-1976), who was a wood engraver that arrived in Brazil in 1941, after leaving Austria - his homeland - just after the *Anschluss*, the first territorial expansion movement of Nazi Germany. The artist lived in Rio de Janeiro until 1948, when he returned to Vienna. The period he spent in Rio de Janeiro was productive for his professional life. He worked as illustrator and cover designer for many publishers, including the José Olympio, and he taught both in his private studio and in the *Course of Design of Propaganda and Graphic Arts* at the Fundação Getúlio Vargas. He played a significant role in the development of Brazilian graphic arts, contributing to the training of young artists who later gained recognition, such as Renina Katz, Edith Behring, Ivan Serpa, and Fayga Ostrower. Thus, this doctoral research highlights part of the illustrations from the José Olympio collection made by the Austrian artist, as well as broaden knowledge about Axl Leskoschek.

**Keywords:** Axl Leskoschek. Illustration. Xylography. Dostoevsky. Brazil 1940s.

## RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objet certaines gravures sur bois de l'album Illustrations d'Axl Leskoschek pour Dostoïevski (1981). L'artiste a fait les illustrations pour les romans L'Adolescent, Les démons et Les frères Karamázov de l'auteur russe Fiódor Dostoïevski (1821-1881), qui ont été traduits et édités par la librairie José Olympio Editora dès les années 1940 pour la collection d'Oeuvres Complètes et Illustrées de Dostoïevski. Parallèlement au travail de lecture et d'analyse des images, la thèse met en lumière la figure de l'artiste Axl Leskoschek (1889-1976) a été un graveur sur bois qui s'est exilé au Brésil en 1941, après avoir quitté l'Autriche - sa terre natale - juste après l'Anschluss, le premier mouvement d'expansion territoriale de l'Allemagne nazie. L'artiste a vécu à Rio de Janeiro jusqu'à janvier 1948. Il est rentré à Vienne au début de cette même année-là. La période où il a été à Rio a été enrichissante pour sa vie professionnelle. Il a travaillé comme illustrateur et graphiste pour plusieurs maisons d'édition, au-delà de celle de José Olympio. Il a également enseigné dans son atelier privé et dans le Cours de Dessin d'affiches publicitaires et d'Arts graphiques de la Fondation Getúlio Vargas. Il se distingue comme un personnage important dans l'histoire des arts graphiques brésiliens et il a contribué à la formation de jeunes artistes qui sont devenus des références, comme Renina Katz, Edith Behring, Ivan Serpa et Fayga Ostrower. Ainsi, cette recherche de doctorat met en valeur une partie des illustrations de la collection José Olympio, réalisées par l'artiste autrichien, et elle met en évidence les connaissances sur le travail et les œuvres d'Axl Leskoschek.

**Mots-clés:** Axl Leskoschek. Illustration. Gravure sur bois. Dostoïevski. Brésil années 1940.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Exposição Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski, 29 de junho de 2017. Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora - MG) .....	30
Figura 2	– Capa e lombada de <i>O Eterno Marido e várias novelas</i> (1961), da editora José Olympio .....	37
Figura 3	– Lombada de <i>O Eterno Marido e várias novelas</i> [detalhes] e torre da Catedral de São Basílio (Moscou) [detalhe] .....	38
Figura 4	– Lombada de <i>O Eterno Marido e várias novelas</i> [detalhes] e porta da Catedral da Assunção do Kremlin (Moscou) [detalhe] .....	38
Figura 5	– Capa do álbum <i>Ilustrações Axl Leskoschek para Dostoiévski</i> , de José Neinstein .....	48
Figura 6	– Folha de rosto do álbum <i>Ilustrações Axl Leskoschek para Dostoiévski</i> , de José Neinstein .....	49
Figura 7	– Primeira prancha do álbum <i>Ilustrações Axl Leskoschek para Dostoiévski</i> , de José Neinstein .....	49
Figura 8	– Matrizes expostas na Pinacoteca de São Paulo, 2023 .....	50
Figura 9	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>O Adolescente</i> (1960), xilogravura. 16,1 x 9,7 cm .....	57
Figura 10	– Claude Monet, <i>Boulevard des Capucines</i> (1873), óleo sobre tela, 79,4 x 59 cm .....	58
Figura 11	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>O Adolescente</i> (1960), xilogravura, 10,7 x 9,6 cm .....	60
Figura 12	– Oswaldo Goeldi, Ilustração de <i>Memórias do subsolo</i> (1961), xilogravura, 18 x 12 cm .....	61
Figura 13	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>O Adolescente</i> (1960), xilogravura, 11 x 9,6 cm .....	62
Figura 14	– Axl Leskoschek, Sem Título, [s. d.], guache sobre papel, 40 x 44 cm .....	63
Figura 15	– Axl Leskoschek, <i>Fruchtbarkeit</i> (1948), estêncil, 40 x 43 cm. Coleção particular .....	64
Figura 16	– Axl Leskoschek, Sem Título, [s. d.] (detalhe) .....	65
Figura 17	– Axl Leskoschek, <i>Fruchtbarkeit</i> , 1948 (detalhe) .....	65
Figura 18	– Axl Leskoschek, <i>Pendotiba</i> (1947), óleo sobre tela (?), 47 x 65 cm .....	66
Figura 19	– Fritz Silberbauer, Ilustração de <i>O Portão e a Morte</i> , de Hugo von Hofmannsthal, 1924 .....	68
Figura 20	– Wilhelm Thöny, <i>The Verdict</i> (c. 1928), óleo sobre tela .....	68
Figura 21	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>O Adolescente</i> (1940), xilogravura, 11 x 9,6 cm .....	69

Figura 22	– Imagem do filme <i>O Exorcista</i> , 1973. Direção: William Friedkin .....	70
Figura 23	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>O Adolescente</i> (1940), xilogravura, 10,8 x 10 cm .....	71
Figura 24	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os demônios</i> (d. 1940), xilogravura, 16 x 9,5 cm .....	75
Figura 25	– Cena do filme <i>A Garota da Agulha</i> (2024) .....	76
Figura 26	– o.T. (Abend), [ <i>Sem título (Noite)</i> ] (1945), óleo sobre tela, 66 x 53 cm. Propriedade de Hilde Angelini-Kothny .....	78
Figura 27	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os demônios</i> (1960), xilogravura, 16 x 9,7 cm .....	80
Figura 28	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os demônios</i> (1960), xilogravura, 16 x 9,5 cm .....	81
Figura 29	– Frame do filme <i>Vincent</i> (1982) .....	83
Figura 30	– Frame do filme <i>Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920) .....	84
Figura 31	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os demônios</i> (1960), xilogravura, 16,5 x 9,8 cm .....	86
Figura 32	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os demônios</i> (1960) [detalhe] .....	87
Figura 33	– Levina Teerlinc, <i>Queen Elizabeth I</i> (1599), óleo em painel, 127,3 x 99,7 cm. National Portrait Gallery, Londres .....	87
Figura 34	– Frame do filme <i>Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920) .....	88
Figura 35	– Frame do filme <i>Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920) .....	88
Figura 36	– Frame do filme <i>Metrópolis</i> (1927) .....	89
Figura 37	– Axl Leskoschek, <i>Liebespaar</i> [Amantes] (1947), estêncil, 23,3 x 31,5 cm. Coleção particular, Eichgraben .....	90
Figura 38	– Personagem do filme <i>Metrópolis</i> (1927) .....	90
Figura 39	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os demônios</i> (1960), xilogravura. 16,3 x 10 cm .....	91
Figura 40	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Demônios</i> (1960), xilogravura. 16 x 9,7 cm .....	93
Figura 41	– Axl Leskoschek, ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> , xilogravura. 9,8 x 6,6 cm .....	96
Figura 42	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (detalhe: as duas mãos de Fiodor Párvlotch) .....	97
Figura 43	– Frame do filme <i>Nosferatu</i> (1922) .....	97
Figura 44	– Axl Leskoschek, ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (detalhe: a cabeça de Fiódor Párvlotch) .....	98
Figura 45	– Axl Leskoschek, ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> , xilogravura. 9,7 x 7,6 cm .....	99
Figura 46	– Jheronimus Bosch, <i>Le Portement de croix</i> (c. 1510-1516), pintura a óleo, painel, 76.7 x 83.5 cm .....	100

Figura 47	– Jheronimus Bosch, <i>Le Portement de croix</i> (detalhes) e Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (detalhe) .....	100
Figura 48	– Eugène Delacroix, <i>Méphistophélès apparaissant à Faust</i> , 1827, litografia, 4º état. Département des Estampes et de la Photographie, Bibliothèque Nationale de France, Paris .....	101
Figura 49	– Eugène Delacroix, <i>Faust cherchant à séduire Marguerite</i> , 1827, litografia, 2º état. Département des Estampes et de la Photographie, Bibliothèque Nationale de France, Paris .....	102
Figura 50	– Eugène Delacroix, <i>Faust cherchant à séduire Marguerite</i> (detalhes) .....	103
Figura 51	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (detalhe) e Eugène Delacroix, <i>Faust cherchant à séduire Marguerite</i> (detalhes) .....	103
Figura 52	– Axl Leskoschek, ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> , xilogravura .....	104
Figura 53	– Axl Leskoschek, ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> , xilogravura. 11 x 9,8 cm .....	106
Figura 54	– Axl Leskoschek, ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> , xilogravura. 9,1 x 8,7 cm .....	108
Figura 55	– Axl Leskoschek, <i>Helio</i> , [s.d.], óleo sobre tela, 60 x 50 cm. Coleção Privada, Áustria .....	109
Figura 56	– Axl Leskoschek, ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> , xilogravura. 12,5 x 9,7 cm .....	111
Figura 57	– Jacques Louis-David, <i>Marat Assassiné</i> , 1793, óleo sobre tela, 165 x 128 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique .....	112
Figura 58	– Michelangelo, <i>Pietà</i> , 1499, escultura em mármore, 174 x 195 cm. Basílica de São Pedro, Vaticano .....	113
Figura 59	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (detalhe) .....	114
Figura 60	– Johann Füssli, <i>The Nightmare</i> , 1781, óleo sobre tela, 101,6 x 127 cm. Instituto de Artes de Detroit, Detroit .....	114
Figura 61	– Axl Leskoschek, Ilustrações de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (detalhes) .....	115
Figura 62	– Jean-Auguste Dominique Ingres, <i>Portrait de monsieur Bertin</i> , 1832, óleo sobre tela, 116,2 x 94,4 cm. Musée du Louvre, Paris .....	115
Figura 63	– Matriz de <i>Os irmãos Karamazov</i> exposta na Pinacoteca de São Paulo, 2023 .....	116
Figura 64	– Matriz de <i>Os Demônios</i> , Acervo da Pinacoteca de São Paulo .....	116
Figura 65	– Casarão da Glória, local em que Leskoschek morou no Rio de Janeiro .....	119
Figura 66	– Axl von Leskoschek, “Menschenfresser”/“Der Kyklop Polyphemos”, xilogravura .....	122
Figura 67	– Axel von Leskoschek falando ao redator de O IMPARCIAL .....	125
Figura 68	– Selbstbildnis [Autoretrato], 1923 .....	127
Figura 69	– Axl von Leskoschek, Cena da “Odyssea” – “Poseydon”, o anthropophago” (Reprodução) .....	128

Figura 70	– Axl von Leskoschek, cena da “Odysseia” – “ <i>Sehnsucht I</i> ” (Reprodução) .....	132
Figura 71	– O Prof. Leskoschek e a gravura .....	145
Figura 72	– Axl von Leskoschek, <i>Bettler vor der eigenen tur</i> [?], xilogravura .....	159
Figura 73	– Capa do livro <i>10 Histórias de Bichos</i> . São Paulo: Edições Condé, 1947 .....	180
Figura 74	– Ilustrações de Axl Leskoschek. RAMOS, Graciliano. <i>Baleia</i> . In: <i>10 Histórias de Bichos</i> . São Paulo: Edições Condé, 1947. p. 15, 16 e 18 .....	181
Figura 75	– Ilustrações de Axl Leskoschek. RAMOS, Graciliano. <i>Baleia</i> . In: <i>10 Histórias de Bichos</i> . São Paulo: Edições Condé, 1947. p. 15, 16 e 18 .....	181
Figura 76	– Ilustrações de Axl Leskoschek. RAMOS, Graciliano. <i>Baleia</i> . In: <i>10 Histórias de Bichos</i> . São Paulo: Edições Condé, 1947. p. 15, 16 e 18 .....	181
Figura 77	– Ilustrações de Axl Leskoschek. JARDIM, Luís. <i>A fuga do papagaio</i> . In: <i>10 Histórias de Bichos</i> . São Paulo: Edições Condé, 1947, p. 30 e 41 .....	182
Figura 78	– Ilustrações de Axl Leskoschek. JARDIM, Luís. <i>A fuga do papagaio</i> . In: <i>10 Histórias de Bichos</i> . São Paulo: Edições Condé, 1947, p. 30 e 41 .....	182
Figura 79	– Ilustrações de Axl Leskoschek. REBÊLO, Marques. <i>Circo de coelhinhos</i> . In: <i>10 Histórias de Bichos</i> . São Paulo: Edições Condé, 1947, p. 47 e 51 .....	182
Figura 80	– Ilustrações de Axl Leskoschek. REBÊLO, Marques. <i>Circo de coelhinhos</i> . In: <i>10 Histórias de Bichos</i> . São Paulo: Edições Condé, 1947, p. 47 e 51 .....	182
Figura 81	– Xilogravuras de Axel de Leskoschek. RAMOS, Graciliano. <i>Dois Dedos</i> . Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1945 .....	183
Figura 82	– Xilogravuras de Axel de Leskoschek. RAMOS, Graciliano. <i>Dois Dedos</i> . Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1945 .....	183
Figura 83	– Xilogravuras de Axel de Leskoschek. RAMOS, Graciliano. <i>Dois Dedos</i> . Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1945 .....	183
Figura 84	– Xilogravuras de Axel de Leskoschek. RAMOS, Graciliano. <i>Dois Dedos</i> . Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1945 .....	183
Figura 85	– Xilogravuras de Axel de Leskoschek. RAMOS, Graciliano. <i>Dois Dedos</i> . Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1945 .....	184
Figura 86	– Xilogravuras de Axel de Leskoschek. RAMOS, Graciliano. <i>Dois Dedos</i> . Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1945 .....	184
Figura 87	– Xilogravuras de Axel de Leskoschek. RAMOS, Graciliano. <i>Dois Dedos</i> . Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1945 .....	184
Figura 88	– Xilogravuras de Axel de Leskoschek. RAMOS, Graciliano. <i>Dois Dedos</i> . Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1945 .....	184
Figura 89	– Xilogravuras de Axel de Leskoschek. RAMOS, Graciliano. <i>Dois Dedos</i> . Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1945 .....	185
Figura 90	– Xilogravuras de Axel de Leskoschek. RAMOS, Graciliano. <i>Dois Dedos</i> . Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1945 .....	185
Figura 91	– Xilogravuras de Axel de Leskoschek. RAMOS, Graciliano. <i>Dois Dedos</i> . Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1945 .....	185

Figura 92	– LACERDA, Carlos. <i>Uma luz pequenina</i> . Ilustração Axel de Leskoschek. Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1948 ..... 186
Figura 93	– LACERDA, Carlos. <i>Uma luz pequenina</i> . Ilustração Axel de Leskoschek. Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1948 ..... 186
Figura 94	– LACERDA, Carlos. <i>Uma luz pequenina</i> . Ilustração Axel de Leskoschek. Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1948 ..... 186
Figura 95	– LACERDA, Carlos. <i>Uma luz pequenina</i> . Ilustração Axel de Leskoschek. Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1948 ..... 186
Figura 96	– LACERDA, Carlos. <i>Uma luz pequenina</i> . Ilustração Axel de Leskoschek. Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1948 ..... 187
Figura 97	– LACERDA, Carlos. <i>Uma luz pequenina</i> . Ilustração Axel de Leskoschek. Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1948 ..... 187
Figura 98	– LACERDA, Carlos. <i>Uma luz pequenina</i> . Ilustração Axel de Leskoschek. Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1948 ..... 187
Figura 99	– <i>Romanceiro brasileiro</i> de Ulrich Becher (1948) ..... 188
Figura 100	– <i>Romanceiro brasileiro</i> de Ulrich Becher (1948) ..... 188
Figura 101	– <i>Romanceiro brasileiro</i> de Ulrich Becher (1948) ..... 188
Figura 102	– <i>Romanceiro brasileiro</i> de Ulrich Becher (1948) ..... 188
Figura 103	– <i>Romanceiro brasileiro</i> de Ulrich Becher (1948) ..... 188
Figura 104	– <i>Romanceiro brasileiro</i> de Ulrich Becher (1948) ..... 188
Figura 105	– <i>Romanceiro brasileiro</i> de Ulrich Becher (1948) ..... 188
Figura 106	– <i>Romanceiro brasileiro</i> de Ulrich Becher (1948) ..... 188
Figura 107	– <i>Romanceiro brasileiro</i> de Ulrich Becher (1948) ..... 188
Figura 108	– <i>Romanceiro brasileiro</i> de Ulrich Becher (1948) ..... 189
Figura 109	– <i>Romanceiro brasileiro</i> de Ulrich Becher (1948) ..... 189
Figura 110	– <i>Romanceiro brasileiro</i> de Ulrich Becher (1948) ..... 189
Figura 111	– <i>Romanceiro brasileiro</i> de Ulrich Becher (1948) ..... 189
Figura 112	– <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), p. 686. Livro Quinto: Pró e Contra, Capítulo VII: Dá gosto conversar com um homem inteligente ..... 190
Figura 113	– <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), p. 686. Livro Quinto: Pró e Contra, Capítulo VII: Dá gosto conversar com um homem inteligente ..... 190
Figura 114	– RAMOS, Graciliano. <i>Infância</i> . 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1945 ..... 191
Figura 115	– TAGORE, Rabindranath. <i>Memórias</i> . Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1946 ..... 191
Figura 116	– BANDEIRA, Manuel. <i>Poesias Completas</i> . 5 ed. Rio de Janeiro: Editora CEB ..... 192
Figura 117	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Demônios</i> (1962), xilogravura, 16,2 x 9,7 cm ..... 193

Figura 118	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Demônios</i> (1962), xilogravura, 15,6 x 9,8 cm .....	193
Figura 119	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Demônios</i> (1962), xilogravura, 16,1 x 9,8 cm .....	193
Figura 120	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Demônios</i> (1962), xilogravura, 16,1 x 9,7 cm .....	194
Figura 121	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Demônios</i> (1962), xilogravura, 16,3 x 9,9 cm .....	194
Figura 122	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 16,2 x 9,7 cm .....	195
Figura 123	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 3,9 x 3,2 cm .....	195
Figura 124	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 6,7 x 8 cm .....	195
Figura 125	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 7 x 6,1 cm .....	196
Figura 126	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 16 x 9,7 cm .....	196
Figura 127	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 2,7 x 4,3 cm .....	196
Figura 128	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 6 x 9,7 cm .....	197
Figura 129	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 9,8 x 7,3 cm .....	197
Figura 130	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 3,9 x 3,2 cm .....	197
Figura 131	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 4,2 x 3,1 cm .....	198
Figura 132	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 5,8 x 4,9 cm .....	198
Figura 133	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 16 x 9,7 cm .....	198
Figura 134	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 4 x 4,3 cm .....	198
Figura 135	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 3,3 x 3 cm .....	199
Figura 136	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 9,9 x 7,2 cm .....	199
Figura 137	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 16,2 x 9,6 cm .....	200
Figura 138	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 3,9 x 3,2 cm .....	200

Figura 139	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 4,8 x 3,9 cm .....	200
Figura 140	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 8 x 5 cm .....	201
Figura 141	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 3,9 x 3,9 cm .....	201
Figura 142	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 4,2 x 3,1 cm .....	201
Figura 143	– Axl Leskoschek, Ilustração de <i>Os Irmãos Karamázov</i> (1961), xilogravura, 9,5 x 7 cm .....	202

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>19</b>
1.1	DA ESTRUTURA DA TESE .....	22
1.2	DOS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E FONTES .....	25
1.2.1	<b>Campo editorial: José Olympio e Graphus Editora</b> .....	<b>26</b>
1.2.2	<b>Campo da análise de imagens</b> .....	<b>26</b>
1.2.3	<b>Campo contextual: Leskoschek e o Brasil da década 1940</b> .....	<b>27</b>
1.3	DOS ACERVOS CONSULTADOS .....	29
<b>2</b>	<b>AS ILUSTRAÇÕES DE AXL LESKOSCHEK PARA DOSTOIÉVSKI E A JOSÉ OLYMPIO EDITORA</b> .....	<b>30</b>
2.1	O GRANDIOSO PROJETO DA EDITORA JOSÉ OLYMPIO .....	32
2.1.1	<b>A recepção da coleção <i>Obras completas de Dostoiévski</i></b> .....	<b>40</b>
2.2	A RETOMADA DE LESKOSCHEK NO BRASIL .....	45
2.2.1	<b><i>Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski</i></b> .....	<b>48</b>
<b>3</b>	<b>O ADOLESCENTE E A PROBLEMÁTICA DA IDENTIDADE</b> .....	<b>53</b>
3.1	O ANONIMATO E A MODERNIDADE .....	56
3.1.1	<b>O anonimato da não descrição</b> .....	<b>60</b>
3.1.2	<b>O anonimato provocado pelo suspense</b> .....	<b>67</b>
<b>4</b>	<b>O CINEMA EXPRESSIONISTA EM <i>OS DEMÔNIOS</i></b> .....	<b>74</b>
4.1	O EXPRESSIONISMO E A SOMBRA QUE PRODUZ MONSTROS .....	79
4.2	O EXPRESSIONISMO E A LINHA DISFORME .....	85
<b>5</b>	<b><i>OS IRMÃOS KARAMÁZOV</i> E A REPRESENTAÇÃO DA VILANIA</b> .....	<b>94</b>
5.1	FIÓDOR PÁVLOVITCH, VILANIA EM LINHAS ANGULOSAS .....	95
5.2	AS LINHAS ANGULOSAS E AS GARRAS AFIADAS .....	105

<b>6</b>	<b>AXL LESKOSCHEK, O ODISSEU BRASILEIRO .....</b>	<b>118</b>
6.1	PARTE I – LESKOSCHEK NO BRASIL .....	118
6.1.1	A cicatriz da guerra .....	125
6.1.2	A primeira exposição do “admirável” artista .....	131
6.1.3	Leskoschek, a “presença viva num quase deserto” .....	135
6.1.4	“um guia que nos faz atravessar o inferno dostoiévskiano sem medo” .....	139
6.2	PARTE II – PROVIDÊNCIAS .....	141
6.2.1	De artista a professor Leskoschek .....	143
6.2.2	A última exposição de 1948 .....	148
6.3	PARTE III - NA ÁUSTRIA .....	152
6.4	EPÍLOGO - OS ECOS DO HERÓI NOS ANOS 1970/1980 .....	155
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: A ODISSÉIA BRASILEIRA DEU CERTO?</b> .....	<b>160</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>164</b>
	<b>ANEXO I – LINHA DO TEMPO: AXL LESKOSCHEK POR MEIO DOS PERIÓDICOS BRASILEIROS .....</b>	<b>176</b>
	<b>ANEXO II – TRABALHOS GRÁFICOS: AXL LESKOSCHEK E SUAS XIOGRAVURAS NO BRASIL .....</b>	<b>180</b>
1	ILUSTRAÇÕES DE LESKOSCHEK ENCONTRADAS EM ACERVOS BRASILEIROS .....	180
1.1	ILUSTRAÇÕES <i>10 HISTÓRIAS DE BICHOS</i> DE VÁRIOS AUTORES (1947) .....	180
1.2	ILUSTRAÇÕES <i>DOIS DEDOS</i> DE GRACILIANO RAMOS (1945) .....	183
1.3	UMA LUZ PEQUENINA DE CARLOS LACERDA (1948) .....	186
1.4	<i>ROMANCEIRO BRASILEIRO</i> DE ULRICH BECHER (1948) .....	188
1.5	<i>OS IRMÃOS KARAMÁZOV</i> .....	190
2	CAPAS LITERÁRIAS FEITAS POR LESKOSCHEK .....	191

2.1	COLEÇÃO <i>MEMÓRIAS DIÁRIOS E CONFISSÕES</i> DA JOSÉ OLYMPIO EDITORA .....	191
2.2	CAPA <i>POESIAS COMPLETAS</i> DE MANUEL BANDEIRA .....	192
3	ÁLBUM <i>ILUSTRAÇÕES DE AXL LESKOSCHEK PARA DOSTOIÉVSKI</i> ....	193
3.1	<i>OS DEMÔNIOS</i> , JOSÉ OLYMPIO EDITORA (1962) .....	193
3.2	<i>OS IRMÃOS KARAMÁZOV</i> , JOSÉ OLYMPIO EDITORA (1961) .....	195

## 1 INTRODUÇÃO

*Já cedo, o meu caminho foi, depois de passar por alguns menos importantes papéis soltos, em direção à ilustração; nada de extraordinário, uma vez que eu já era um leitor assíduo com seis anos de idade*  
Axl Leskoschek<sup>1</sup>

Esta pesquisa, no seu início, tinha por objetivo a análise do álbum de xilogravuras *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski*, do ano de 1981, que possui um exemplar salvaguardado no acervo do Museu de Arte Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora (MAMM-UFJF). No entanto, é preciso salientar que ela iniciou-se em 2021, no momento em que a pandemia da COVID 2021 era uma realidade muito concreta e havia a dificuldade na visitação dos arquivos.

Naquele primeiro momento, a ideia inicial era estudar o álbum e as trinta e cinco ilustrações que lhe pertenciam para realizar um trabalho de análise e leitura de imagens. A intenção era, a partir das relações que se estabelecem entre a xilogravura e o texto, pensar como determinado tema migra do suporte literário para o imagético. A ideia inicial da tese concentrava-se em uma questão que eu já havia trabalhado no mestrado com a dissertação, *O caótico, o fantástico e o bizarro: duas gravuras de James Ensor na coleção de Murilo Mendes* (2020)<sup>2</sup>.

O álbum *Ilustrações*, editado em 1981, dispõe de trinta e cinco obras gráficas que foram selecionadas a partir das xilogravuras que o artista austríaco Axl Leskoschek realizou para a Livraria José Olympio Editora. Na década de 1940, a editora iniciou um projeto de traduzir os romances de Dostoiévski e transformá-los em uma coleção de *Obras Completas e Ilustradas de Dostoiévski*, com a colaboração de vários artistas e tradutores. Leskoschek participou

---

<sup>1</sup> Tradução desse texto original em alemão foi feita por Alice Rosim Sundfeld Di Tella Ferreira. Cf.: FITZBAUER, Erich. **Axl Leskoschek und seine buchgraphik**. Tradução Alice Rosim Sundfeld Di Tella Ferreira. Edition Graphischer Zirkel, [1979?]. N. 343.

<sup>2</sup> A pesquisa de mestrado buscou compreender e analisar duas gravuras também presentes no acervo do Museu de Arte Murilo Mendes da UFJF. Elas são do artista belga James Ensor: *Os Insetos Singulares* (1888) e *Rei Peste* (1895). Neste caso, havia a presença marcante do texto literário em que ambas as imagens foram inspiradas. A primeira, de 1888, estava relacionada ao poema de Heinrich Heine, *Die Launen der Verliebten* (1835) - O Capricho dos Enamorados, em português - mas também poderíamos compará-la à história de Franz Kafka, *A Metamorfose* (1915). Já a segunda gravura, de 1895, foi totalmente baseada no conto do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, que possuía o mesmo título. Cf. VIANNA, Luisa Pereira. **O caótico, o fantástico e o bizarro: duas gravuras de James Ensor na coleção de Murilo Mendes**. 2020. 157 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2020.

ilustrando cinco romances: *Um jogador*, *O eterno marido*, *Os demônios*, *Os irmãos Karamázov* e *O adolescente*. Desta maneira, o álbum *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski* foi uma seleção das obras gráficas que o artista havia feito para os romances *Os demônios*, *Os irmãos Karamázov* e *O adolescente*.

Entretanto, quase uma lei da pesquisa, como uma sina de todo pesquisador, no início tudo é previsto, até que tudo se torne imprevisível. O objeto de estudo nos domina, tal como um sujeito de livre pensamento. Ele nos obriga a desfazer as primeiras concepções previamente estabelecidas, sugere os caminhos possíveis para descobri-lo. Nos oferece o recalculador da rota e a construção de um novo caminho.

Mediante às reconstruções da pesquisa do álbum *Ilustrações*, mudamos o foco somente para as trinta e cinco xilogravuras e no instante da trama literária que elas estavam inseridas. Contudo, nas palavras do professor Renato Palumbo no momento da qualificação, “Dostoiévski é um autor que te engole. É preciso ter muito cuidado!”. De fato, é impossível passar pelas imagens sem passar pela literatura de Dostoiévski. Foi necessário compreender os romances em que as xilogravuras do álbum estavam inseridas, e a tarefa mais difícil foi estabelecer análises com cuidado para não deixar o autor russo assumir o total protagonismo desse projeto. Desta forma, definimos que o foco da pesquisa seria as obras gráficas inseridas nos romances da José Olympio e que o álbum *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski* contribuiria ao circunscrever o núcleo de imagens estudadas, uma vez que Leskoschek fez quase duzentas ilustrações de Dostoiévski ao todo.

Mas, claramente, isso também não nos bastou. Aos poucos, as análises das imagens começaram a escapar do álbum, ganhando espaço as outras ilustrações leskoschekianas presentes nas edições da José Olympio, mas que não constavam em *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski*. Uma vez mais, modificamos a rota ao compreendermos que o recorte que nos auxiliaria na pesquisa não dependia das trinta e cinco xilogravuras, mas sim dos romances: *O adolescente*, *Os demônios* e *Os irmãos Karamázov*. Desse modo, não serão todas as trinta e cinco ilustrações do álbum a participarem desta tese<sup>3</sup>, assim como também não estarão aqui todas as ilustrações desses três romances selecionados para análise.

Estabelecida a parte do recorte das imagens, havia um segundo ponto que não poderia nos passar despercebido: Axl Leskoschek e sua presença no Brasil. Sua história de vida é tão

---

<sup>3</sup> No Anexo II – item três, deixamos disponibilizadas todas as xilogravuras do álbum *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski* que não apareceram na análise de imagem dos capítulos.

interessante quanto de tantos outros artistas que chegaram ao território brasileiro fugidos da guerra. Sua biografia é, a valer, uma odisséia em que ele mesmo fez questão de se apresentar como Odisseu<sup>4</sup>. O artista tem a sua parcela de contribuição à arte gráfica brasileira dos anos de 1940. Deixou a Áustria, seu país de origem, em 1938, e foi para a Suíça. Dois anos depois, partiu para o Brasil. Ao que parece, ele não ficou um único dia sem trabalhar enquanto residiu no Rio de Janeiro, onde foi muito bem recepcionado pelo meio artístico, que lhe permitiu lecionar para uma geração de jovens artistas que procuravam formação, sobretudo nas artes gráficas. Igualmente, ele trabalhou como ilustrador para algumas editoras, sendo a principal delas a José Olympio, na qual foi ilustrador e capista. Mas também fez xilogravuras para a Edições Condé, a Editora Revista Acadêmica e a Editora CEB, bem como contribuiu algumas vezes com desenhos para o periódico mensal *Rio* e assinou o cenário da peça *O Albergue Noturno*, de Máxim Górkí, apresentada pelo grupo de Teatro Independente de Artistas Europeus. Efetivamente, podemos afirmar que os anos de Brasil de Leskoschek foram dos mais importantes para a sua carreira, visto que muito da sua produção artística foi feita aqui, e que suas ilustrações para Dostoiévski são consideradas as suas obras-primas<sup>5</sup>.

Não obstante a essas intensas atividades artísticas que Leskoschek estava inserido, ele ainda é uma figura pouco estudada no Brasil, limitado às citações ao seu nome em relação a outros contextos, como quando um texto aborda alguns de seus alunos, tais como Renina Katz, Edith Behring, Ivan Serpa, Fayga Ostrower, entre outros. Ou quando o tema é sobre as artes gráficas e o Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas, no qual ele foi professor, ou, até mesmo, quando trata dos livros ilustrados brasileiros da década de 1940, sobretudo se for com o foco na coleção de *Obras Completas de Dostoiévski* da José Olympio.

Mesmo com todos esses pontos, não há nenhum estudo sistematizado na historiografia da arte brasileira que contemple o artista que muito se envolveu e contribuiu para a nossa cultura, de modo que, ao estudar as suas ilustrações, tornou-se fulcral falar também sobre o

---

<sup>4</sup> No capítulo sobre o artista iremos explorar melhor a questão. Mas, brevemente, Axl Leskoschek possui ilustrações feitas a partir de algumas partes de Odisseia. Ele passou a fazê-las em 1939, quando deixou a Áustria, e muitas das passagens que ele escolheu para ilustrar podem ser refletidas ao momento que ele estava vivendo, como estrangeiro e exilado da guerra.

<sup>5</sup> Entre os dias 01/07 a 21/08/2022, na Nova Galeria Graz do Museu Universal Joanneum, em Graz, foi realizada a exposição *Axl Leskoschek. Brasilien*, na qual obras que o artista fez no Rio de Janeiro foram apresentadas ao público austríaco. Cf. Site da Nova Galeria Graz. Disponível em: <https://www.museum-joanneum.at/en/neue-galerie-graz/our-programme/exhibitions/event/axl-leskoschek-3>. Acesso em: 04 maio 2025.

artista austríaco. Mas acredito que a pesquisa não poderia ser diferente e deixar Leskoschek de lado. Afinal, a arte pertence à cultura e, que é feita pelos homens. E o meu ofício é o de perseguição. Marc Bloch já havia resumido muito bem o nosso destino: “O historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça” (Bloch, 2001, p. 54).

A tese se propõe a farejar e seguir os rastros da vida humana. Mais especificamente, ela está no encaixe de Axl Leskoschek, de suas xilogravuras e de suas principais realizações não só artísticas, mas também *humanas*.

A partir das pistas que foram encontradas, apresentamos a divisão dos capítulos.

## 1.1 DA ESTRUTURA DA TESE:

O primeiro capítulo intitula-se “AS *ILUSTRAÇÕES DE AXL LESKOSCHEK PARA DOSTOIÉVSKI* E A JOSÉ OLYMPIO EDITORA”. Esse capítulo inicial tem o propósito de apresentar informações, tanto técnicas quanto contextuais, sobre o álbum de gravuras impresso pela Graphus Editora em 1981; e levantamos uma hipótese a respeito de como um dos exemplares do álbum *Ilustrações*, mais especificamente o de número 92/120, chegou ao acervo do Museu de Arte Murilo Mendes da UFJF.

A ideia do capítulo é abordar o seguinte ponto: mesmo que Axl Leskoschek tenha permanecido no Rio de Janeiro de 1941 a 1948, pelos periódicos brasileiros conseguimos detectar que houve uma retomada intensa de sua figura no Brasil a partir de meados da década de 1970. Essa campanha de divulgação de Leskoschek e sua arte contou com o papel fundamental de José Neisten. Ele havia conhecido o artista presencialmente nos anos de 1950, quando esteve em Viena, e inaugurou a exposição *Axl Leskoschek's Brazilian Years* no Brazilian-American Cultural Institute (BACI) em Washington, DC, onde foi diretor desde 1970. A exposição correu pelo Brasil. Primeiro no Rio de Janeiro e, em seguida, São Paulo e Brasília.

Além disso, Neisten promoveu ciclo de palestras e organização de livros sobre Leskoschek. E aqui, chegamos novamente no álbum de xilogravuras *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski* e o envolvimento de José Mindlin e o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) nessa produção.

Ademais, o primeiro capítulo também não poderia se furtar de investigar a José Olympio Editora e a recepção da coleção *Obras Completas e Ilustradas de Dostoiévski* que, igualmente, tiveram um papel primordial na feitura dessas gravuras, uma vez que as ilustrações de Leskoschek pertencem aos romances de Dostoiévski feitos na década de 1940. O contexto da criação das xilogravuras não poderia nos escapar, pois elas expressam a época em que nasceram. Marc Bloch assinala que, “Nossa arte, nossos monumentos literários estão carregados dos ecos do passado” (Bloch, 2001, p. 42). Com isso em mente, conseguimos detectar a presença do entreguerras na arte de Axl Leskoschek.

Desta forma, os três capítulos seguintes destinam-se à leitura das ilustrações dos romances *O adolescente*, *Os demônios* e *Os irmãos Karamázov*, exatamente nesta ordem que foi estabelecida pelo álbum *Ilustrações*.

No capítulo três, “OS RASTROS DA ILUSTRAÇÃO: O ANONIMATO EM *O ADOLESCENTE*”, será discutido como o artista escolheu retratar as personagens do romance. Uma coisa é fato: Axl Leskoschek é um artista com tendências expressionistas em suas xilogravuras. Isso diz muito da formação artística e cultural de onde ele vem, o contexto de guerras em que ele está posto. Desta forma, para não ficarmos nos repetindo quanto aos traços da vanguarda que ele possui, optamos assim por destacar os sentimentos provocados pelas ilustrações de cada romance, por meio do movimento de vanguarda que ele está inserido.

Assim, *O adolescente* aborda sistematicamente a ideia do anônimo, da não identidade e da sensação de afastamento provocado por nós, observadores, ao não conseguirmos nos conectar com as emoções do personagem que foi retratado.

Na sequência, o capítulo quatro, “O CINEMA EXPRESSIONISTA EM *OS DEMÔNIOS*”, objetiva comparar algumas das ilustrações de *Os demônios* ao cinema expressionista alemão, tendência artística na qual o artista não se furta de utilizar em suas xilogravuras. Especialmente neste romance, as sombras são utilizadas parcialmente, provocando não o anonimato como em *O adolescente*, mas a ideia do suspense, onde se compreende a figura apenas em partes. Além disso, o recurso de luz e sombra, usado por Leskoschek em *Os demônios*, também intensifica a silhueta das personagens, transformando-as na projeção de algo que não foi dito no texto, mas pode ser visto na imagem. Algo que, mesmo que a personagem tente esconder, escapa na formação de sombras nas paredes e no chão.

O último capítulo de imagens, de número cinco, foi reservado para discutir “A REPRESENTAÇÃO DA VILANIA EM *OS IRMÃOS KARAMÁZOV*”, no qual discutiremos como Leskoschek se serve das linhas angulosas ou arredondadas para sugerir a manifestação de personalidade das personagens da trama. Esse caso fica ainda mais evidente quando observamos como o artista trabalha as linhas de expressão da figura de Fiodor Pávlovitch, um dos personagens chave do romance *Os irmãos Karamázov*.

O capítulo número seis, “AXL LESKOSCHEK, O ODISSEU BRASILEIRO”, encerra a sequência, destinado a abordar a trajetória do artista Axl Leskoschek durante os sete anos que ele residiu no Rio de Janeiro (1941-1948). Essa parte pretende compreender como a sua personalidade foi construída no Brasil, a partir da consulta à menção de seu nome nos periódicos da época, nos depoimentos de alunos, em entrevistas em que ele é citado, e na troca de correspondências com o seu amigo Cândido Portinari.

Igualmente, a sua posição política, ligada ao Partido Comunista Austríaco, foi a força motriz para a sua saída da Áustria e também o tipo de temática que ele trouxe às suas obras de arte. Embora nada fosse mencionado pelos periódicos brasileiros da época, os rastros deixados por Leskoschek escapam de sua persona, está atrelada à sua vida; sua visão política se acentua em seus trabalhos, no seu modo de tratar as pessoas e nos amigos que ele fez.

Neste capítulo, igualmente, há um diálogo entre a sua trajetória e a de Odisseu, de Homero. Isso porque o artista insistiu em comparar o seu caminho à epopeia do herói grego, que abandonou a sua terra devido à guerra e levou anos para retornar para casa. Em 1960, Leskoschek, já de volta à Áustria, publicou um livro com vinte xilogravuras chamado *Odyseus*.

Por fim, na seção de anexos foram reunidas informações que, de alguma forma, não encontraram espaço nos capítulos. No ANEXO I foi feita uma tabela com a linha do tempo de Axl Leskoschek no Brasil, através das ocorrências encontradas nos periódicos da Hemeroteca Digital. A tabela foi estruturada com as colunas do ano, dia e mês, o teor da notícia e a localização do periódico e da edição que ela pode ser encontrada.

No ANEXO II, foram apresentados alguns trabalhos gráficos de Leskoschek no Brasil, divididos entre os livros ilustrados: *10 Histórias de Bichos* - de vários autores (1947) da Edições Condé, *Dois Dedos* - de Graciliano Ramos (1945), e *Uma Luz Pequeninina* - de Carlos Lacerda (1948). Sendo essas duas últimas publicadas pela Editora Revista Acadêmica. Também se encontra anexas as ilustrações que Leskoschek fez para *Romanceiro brasileiro*, de Ulrich Becher (1948), que fazem parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo; e as capas

que o artista criou para a Coleção *Memórias Diários e Confissões* da José Olympio Editora e outra para o livro *Poesias Completas* de Manuel Bandeira Vol. I, da Editora CEB.

Por último, no ANEXO II item 3, são encontradas todas as xilogravuras que pertencem ao álbum *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski*, que não entraram nas seções de leitura das imagens. Desta forma, a divisão dos capítulos na tese foi pensada para estabelecer uma conexão entre o álbum, as ilustrações e o artista.

## 1.2 DOS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E FONTES:

Embora, para fins explicativos, possamos mencionar que o trabalho se dividiu entre o processo da análise de imagens e a leitura e pesquisa de fontes e documentos arquivísticos, isso não quer dizer que esses campos metodológicos foram contemplados de forma separada, cada qual a seu momento. Na verdade, por esse estudo ser inserido na área da História da Arte e da Cultura, imagem e texto tomam o mesmo grau de importância na tese, promovendo uma interdisciplinaridade entre arte, cultura, política, crítica literária e o campo editorial brasileiro.

Como fonte principal, nos apoiamos nos romances ilustrados de Dostoiévski da Livraria José Olympio Editora e no álbum *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski*. Esse foi o nosso ponto de partida e, por meio dele, foram divididos campos de abordagem que a tese se propôs a alcançar. Seguindo a ordem estabelecida pelos capítulos, dividiremos a explicação metodológica em três campos para fins didáticos.

### 1.2.1 Campo editorial: José Olympio e Graphus Editora

Em primeiro lugar, as xilogravuras de Leskoschek exigiam a compreensão do campo editorial brasileiro e seu contexto que a Editora José Olympio estava inserida. Para isso, apoiamos na pesquisa de autores de grande relevância na área, os quais foram o suporte para o desenvolvimento e a apreensão dessa temática: o livro *Dostoiévski na rua do Ouvidor* (2018) e o artigo *Estado Novo, José Olympio e Dostoiévski: por que uma “coleção” de obras completas?* (2014) de Bruno Barretto Gomide; assim como a tese de doutorado *Padrões e Variações: artes gráficas na Livraria José Olympio Editora* da pesquisadora Carla Fernanda Fontana e o livro *Brasileiras: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro* de Gustavo Sorá.

A obra de Laurence Hallewell, *A História do Livro no Brasil* (1985) e outros artigos, tais como *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo* (2007), de Mônica Velloso e *As flutuações de Dostoiévski* de Márcio Ferrari, contribuíram para refletir sobre o contexto brasileiro da década de 1940 e a aceitação dos romances traduzidos e ilustrados de Dostoiévski.

A pesquisa dos arquivos também foi de suma importância para o desenvolvimento deste campo metodológico. As documentações da Livraria José Olympio Editora foram divididas entre o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa e o arquivo da Fundação Biblioteca Nacional. Nesses locais foram consultadas documentações institucionais, correspondências, compra e vendas e os projetos gráficos da José Olympio.

Igualmente, para conseguirmos nos aprofundar a respeito do álbum *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski* e da Graphus Editora, foi necessário realizar a pesquisa documental na Biblioteca e Centro de Documentação e Pesquisa da Pinacoteca do Estado de São Paulo. E, também, consultamos os arquivos do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

### 1.2.2 Campo da análise de imagens

Para esta parte, reunimos não só as trinta e cinco xilogravuras do álbum *Ilustrações*, mas também as imagens dos romances ilustrados que Leskoschek fez para José Olympio, bem como seus outros tipos de produções artísticas. A metodologia base no trabalho com as imagens é o

estudo comparativo, correlacionando o artista com outras experiências artísticas, a fim de contextualizar a sua produção. Tal como mencionado por Jorge Coli, “Nada permite melhor entender uma obra do que outra obra” (Coli, 2010, p. 14). Assim, analisamos as semelhanças e diferenças artísticas de Leskoschek entre suas obras e, especialmente, em relação a outros artistas e suportes.

Sendo assim, além de encontrarmos as xilogravuras no acervo do Museu de Arte Murilo Mendes, consultamos, igualmente, a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Museu de Arte Brasileira, a Fundação Armando Álvares Penteado, o Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu Casa da Xilogravura, Campos do Jordão e Museu Nacional de Belas Artes. Fez-se necessário, também, a pesquisa de obras de Leskoschek através de sites de leilões pela internet. Ao mesmo tempo, a leitura da dissertação *Oswaldo Goeldi, ilustrador de Dostoiévski* (1998) de Renato Palumbo Dória contribuiu para ampliarmos o nosso repertório a partir de outros artistas que também ilustraram a coleção de romances de Dostoiévski.

A base teórica para a análise das imagens se apoiou nas leituras interdisciplinares de autores que teorizaram sobre as conexões existentes entre a arte visual e textual, como a obra do crítico de arte e literatura Mário Praz, *Literatura e Artes Visuais* (1982), a dissertação de Silvana Gili, *Livros Ilustrados: textos e imagens* (2014), e a tese de Nilce Pereira, *Traduzindo com Imagens: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução* (2008). Também foram de primordial importância as leituras de historiadores que trabalham com conexão entre arte, cultura, sociedade e história das ideias, como Peter Burke, Robert Darnton e Carlo Ginzburg, bem como o teórico Walter Benjamin.

### **1.2.3 Campo contextual: Leskoschek e o Brasil da década 1940**

Por último, o terceiro campo contou, em primeiro lugar, com uma extensa pesquisa nos periódicos da Hemeroteca Digital Brasileira da FBN. O foco da procura no sistema foi o sobrenome “Leskoschek”, pois o nome do artista aparecia com grafias variadas nos jornais da época<sup>6</sup>. Ao todo, no período de 1940-1949, foram encontradas ocorrências nos jornais: *Diário*

---

<sup>6</sup> Além de Axl, que é a grafia original do nome do artista, também encontramos a ortografia Axel, Albert e Alberto de Leskoschek.

de Notícias (39)<sup>7</sup>, Rio (37), Diário Carioca (16), O Jornal (16), Correio da Manhã (14), Leitura (11), Diário da Noite (7), Sombra (7), A Noite (6), Jornal do Commercio (4), Diário de Pernambuco (3), Letras e Artes: suplemento de A Manhã (3), Carioca (3), Jornal do Brasil (2), Diário da Manhã (2), Gazeta de Notícias (2), O Cruzeiro: Revista (1), Autores e Livros: suplemento literário de A Manhã (1), O Dia (1), Dom Casmurro (1), O Imparcial (1), A Manhã (1), Cultura Política (1), Vamos Lêr! (1), Almanach Eu Sei Tudo (1), Diário da Tarde (1) e A Gazeta: A voz do povo (1).

O propósito desta busca era apurar e compreender a presença de Leskoschek no Rio de Janeiro através das notícias publicadas na década de 1940. Também foi pesquisado, através do Arquivo Nacional, o registro de estrangeiro de Leskoschek para precisar a data correta de sua chegada ao Brasil e em qual navio ele aportou<sup>8</sup>.

Questões surgiram a partir dessa investigação, tais como: Qual foi a recepção dele no Brasil? Como a sua imagem foi divulgada para o público brasileiro? De que modo ele se apresenta às pessoas?

Para buscar solucionar tais perguntas, além das pesquisas nos periódicos e no Arquivo Nacional, houve a necessidade de melhor compreender o contexto brasileiro no governo de Getúlio Vargas e toda a questão que envolvia os estrangeiros que se instalaram no país pela situação da Segunda Guerra Mundial. Desta forma, o livro *Exílio e Literatura: escritores de fala alemã durante a época do nazismo* (2003), de Izabela Kestler, foi uma das leituras essenciais para esse capítulo. Além dela, outras leituras foram cruciais: a biografia de Leskoschek *Axl Leskoschek und seine buchgraphik*, de Erich Fitzbauer, traduzido por Alice de Tella; os catálogos das exposições *Axl Leskoschek e seus alunos* (1985), da BANERJ e *Os anos de Brasil de Axl Leskoschek* (1974) do MAB-FAAP; comentários de seus alunos, como *Tempo Vivido: Itinerário de Arte 1953-55*, de Maria Laura Radspieler e a entrevista de Renina Katz feita por Radhá Abramo em *Estudos Avançados* (2003).

Outras leituras contribuíram fortemente para o desenvolvimento desse estudo, como os artigos *O Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas da FGV e o Ensino da Gravura como Arte Aplicada – Rio de Janeiro, 1946* (2024), de Carla Fernanda Fontana e *Experiência*

---

<sup>7</sup> Os números dentro dos parênteses referem-se a quantidade de ocorrências encontradas com o termo “Leskoschek” entre os anos 1940-1949.

<sup>8</sup> Sobre o prontuário de estrangeiro no Arquivo Nacional, encontramos o nome “LESKOSCHEK, Albert” n.º 112.027. O documento, extenso, indica que Leskoschek entrou no Brasil no dia 07 de janeiro de 1941. Ao verificarmos essa mesma informação no SIAN, na aba “Vapores com entrada do Rio de Janeiro”, a informação da data e navio que o artista aportou no país, são confirmadas.

*moderna: gravura no curso de desenho de propaganda e de artes gráficas – fundação Getúlio Vargas 1946* (2024), de Maria Luisa Tavora.

Da mesma forma, foi necessário não só da pesquisa no espaço público, mas também se voltar para o ambiente privado. Para esse ensejo, o site do Projeto Portinari teve um papel fundamental para esta pesquisa, contribuindo, tanto com as correspondências que Leskoschek enviou para Cândido Portinari, quanto com as entrevistas de Percy Deane, José Olympio e de Maria Portinari, esposa do artista, promovidas pelo Programa de Depoimentos do Projeto Portinari, em que Leskoschek é citado em algumas ocasiões.

### 1.3 DOS ACERVOS CONSULTADOS:

Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ)

Arquivo Nacional (RJ)

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP (SP)

Biblioteca e Centro de Documentação e Pesquisa, Pina Contemporânea (SP)

Fundação Biblioteca Nacional (RJ)

Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional (RJ)

Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado (SP)

Museu de Arte Murilo Mendes (JF)

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (SP)

Museu Casa da Xilogravura, Campos do Jordão (SP)

Museu Nacional de Belas Artes (RJ)

Núcleo de Acervo Museológico, Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP)

Nova Galeria Graz – BRUSEUM, Graz (AT)

Projeto Portinari, PUC-RJ (RJ)

## 2 AS ILUSTRAÇÕES DE AXL LESKOSCHEK PARA DOSTOIÉVSKI E A JOSÉ OLYMPIO EDITORA

Na data de junho de 2017, o Museu de Arte Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora (MAMM-UFJF) elaborou uma pequena exposição. Em uma das colunas do saguão de entrada havia o título escrito: “Ilustrações: Axl Leskoschek para Dostoiévski”<sup>9</sup>. A mostra do MAMM era derivada de um álbum de gravuras que possuía o mesmo título, *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski*. Ele foi impresso no ano de 1981 pelo ateliê Júlio Pacello, em São Paulo, com edição da Graphus Editora e prefácio de José Neistein.

Nas paredes da sala de exposição estavam arranjadas molduras que continham pequenas xilogravuras do álbum feitas pelo artista austríaco. Ao centro, localizavam-se duas vitrines expositoras. Uma delas continha a capa e as fichas de informação do álbum; a outra, um mostruário sobre como funciona a técnica da xilogravura, por meio de tintas, e a utilização do material necessário para gravar a imagem na matriz de madeira.

Figura 1 – Exposição *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski*, 29 de junho de 2017. Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora - MG)



Fonte: Fotografias de Luisa Vianna.

No que tange às questões editoriais, as informações que constam no álbum são de que ele possui 120 exemplares comercializados numerados de 1 a 120, e mais 20 fora de comércio (numerados em ordem alfabética de A a T). A edição que está presente no acervo do Museu de Arte Murilo Mendes é o de número 92/120.

<sup>9</sup> Há algumas informações sobre a Exposição no site do MAMM. Cf: <https://www.museudeartemurilomendes.com.br/2017/06/22/ilustracoes-de-axl-leskoschek-para-dostoiievski/>

O MAMM foi criado em 2005<sup>10</sup>, e sua coleção é formada por documentos, obras literárias e obras de arte. O acervo bibliográfico do poeta Murilo Mendes foi doado para a UFJF no ano de 1976, por intermédio da viúva Maria da Saudade Cortesão Mendes, e é composto por “2886 títulos e 3008 exemplares que versam sobre literatura, religião, arte, história, filosofia, entre outros” (Acervo Bibliográfico, [20--])<sup>11</sup>. Já o acervo de artes plásticas, transferido para a UFJF apenas em 1994, é constituído de quase duzentas obras, que variam de gravuras, pinturas, desenhos, entre outros. O setor bibliotecário do Museu de Arte Murilo Mendes, além da Biblioteca Poliedro<sup>12</sup>, também abriga outros acervos bibliográficos que fazem parte de um projeto de conservação da memória literária e cultural de Juiz de Fora. São coleções de João Guimarães Vieira, Arthur Arcuri, Gilberto de Alencar e Cosette de Alencar e Cleonice Rainho.

Por uma questão lógica, ao confrontarmos as datas de publicação do álbum (1981) e o ano de falecimento do poeta (1975), sabemos que *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski* não pertenceu à biblioteca pessoal de Murilo Mendes. Além disso, o álbum não faz parte de nenhum dos outros acervos bibliográficos citados. Segundo informações obtidas junto aos funcionários do museu sobre como *Ilustrações* chegou ao MAMM, é provável que ele tenha pertencido ao artista e professor juiz-forano Arlindo Daibert, e que hoje está sob a tutela do museu.

Embora o setor bibliográfico do MAMM seja composto por obras que vão além da coleção de Murilo Mendes, essas aquisições parecem manter algum vínculo com o poeta. Acreditamos, portanto, na preocupação, por parte do museu, em adquirir obras que tenham “afinidades” com os interesses do poeta. No caso específico de Dostoiévski, por exemplo, Mendes deixou claro em uma entrevista realizada no dia 13 de outubro de 1962 que o autor russo era um dos seus escritores favoritos<sup>13</sup>. Ademais, em pesquisa prévia na biblioteca no

---

<sup>10</sup> Em primeiro lugar, o acervo bibliográfico do poeta Murilo Mendes havia sido doado um ano após a sua morte, em 1976, e foi alocado no Centro de Documentação e Difusão Cultural da UFJF. Em 1994, criou-se o Centro de Estudos Murilo Mendes, e a biblioteca foi realocada para outro lugar. Somente no ano de 2005 é que foi criado o Museu de Arte Murilo Mendes, onde o acervo bibliográfico passou a compor o Setor de Biblioteca e Informação.

<sup>11</sup> Conferir mais informações em: <http://www.museudeartemurilomendes.com.br/r/acervo/acervo-bibliografico/>

<sup>12</sup> Na Biblioteca Poliedro estão todos os exemplares que dizem a respeito de Murilo Mendes. Lá se encontram os livros, crônicas e textos escritos pelo poeta. Além de obras em relação à sua vida, e teses, dissertações, ensaios, artigos, vídeos e áudios relacionados a ele.

<sup>13</sup> A entrevista aparece no livro *Poesia completa e prosa*, em que Murilo Mendes responde a uma pergunta sobre quais eram seus autores preferidos: “Cervantes, Pascal, Stendhal, Dostoiévski. Do

museu, foram encontradas algumas obras dostoiévskianas lançadas pela José Olympio, inclusive duas delas ilustradas por Axl Leskoschek<sup>14</sup> que, pela data da edição, suspeitamos terem pertencido ao próprio Murilo Mendes.

Em *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski*, foram selecionadas 35 xilogravuras feitas pelo artista a partir de um montante de duzentas ilustrações realizadas para a coleção de Dostoiévski. A coleção do autor russo assumiu um grau de importância na cultura literária brasileira que se iniciou na década de 1940 e perdurou por mais de vinte anos, sofrendo reimpressões e novas traduções com o tempo, considerado o maior projeto editorial de literatura russa do período (Gomide, 2018, p. 315). De forma que, a criação das ilustrações para os romances está atrelada intimamente com a editora Livraria José Olympio Editora.

## 2.1 O GRANDIOSO PROJETO DA EDITORA JOSÉ OLYMPIO

No mês de dezembro de 1943 o periódico *Leitura* publicou uma nota na seção *Próximas edições* divulgando que a Livraria José Olympio Editora lançaria “OBRAS COMPLETAS DE DOISTOIÉVSKI”:

Segundo a nota do editor, as traduções das Obras Completas do grande romancista são feitas através dos melhores textos até hoje conhecidos, baseados nas edições oficiais russas. Estas edições – 1926-1929 – foram publicadas após os importantíssimos estudos escrupulosamente procedidos na obra de Dostoiévski, a partir de 1920, por determinação do Governo da URSS. As edições dessas obras serão ilustradas por Santa Rosa, a bico de pena, e xilogravuras de Axel de Leskoschek e Osvaldo Goeldi (*Leitura*, n. 13, dez. 1943, p. 61).

Dessa notícia podemos extrair três ocorrências interessantes. A primeira é a indicação de que as traduções seriam feitas para o português a partir dos “melhores textos até hoje conhecidos, baseados nas edições oficiais russas”. Para o autor Laurence Hallewell, na década de 1930 houve uma diminuição no comércio livreiro da França justamente por uma elevação

---

nosso tempo, Kafka. Entre os filósofos, Platão e Hegel” Cf. MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 54.

<sup>14</sup> Foi feita uma pesquisa pelo Pergamum/UFJF onde estão registradas, no acervo do museu, seis obras ilustradas que fazem parte da Coleção Fogos Cruzados da José Olympio. Duas delas tem ilustrações de Axl Leskoschek: *O Eterno Marido* (1944) e *O Jogador* (1944). As outras quatro são: *Crime e Castigo* (1949) ilustrado por Tomás Santa Rosa; *Humilhados e Ofendidos* (1944) e *Recordações da Casa dos Mortos* (1945) ilustrados por Osvaldo Goeldi; *Nietotchka Nieznanova* (1947) ilustrado por Marta Schidrowitz.

nos preços dos livros, que ficavam excessivamente caros<sup>15</sup>. A José Olympio, por outro lado, dava preferência para obras de língua inglesa (Hallewell, 1985, p. 373). Na década de 1940, diversas questões convergiram para que o campo editorial brasileiro desse a preferência para os livros estrangeiros, traduzidos para o português, em relação às obras nacionais. Em primeiro lugar, os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial conduziam a atenção da população para questões internacionais. Em segundo, justamente pela ocorrência da guerra, houve uma enorme dificuldade no transporte marítimo. Isso estimulou não só a José Olympio, mas também outras editoras, a publicar versões traduzidas das obras estrangeiras, na impossibilidade de importar as edições originais (Hallewell, 1985, p. 374).

Outro ponto trata da menção positiva sobre a União Soviética, dizendo que tais edições “foram publicadas após os importantíssimos estudos escrupulosamente procedidos na obra de Dostoiévski, a partir de 1920, por determinação do Governo da URSS”. Essa afirmação do periódico *Leitura*, que coloca a União Soviética na conta de uma instituição confiável - pois os estudos por ela feitos foram “escrupulosamente” executados -, tem relações com a vitória soviética de Stalingrado, um dos pontos de virada para o fim da Segunda Guerra Mundial. Neste período, “os jornais perderam de todo o receio e passaram a imprimir elogios à vida soviética, escritos por jornalistas brasileiros e estrangeiros” (Gomide, 2018, p. 74).

Por último, é de se observar que nesse primeiro texto de divulgação aparecem apenas os nomes de Leskoschek, Tomás Santa Rosa e Oswaldo Goeldi como os artistas ilustradores da coleção. Sabemos que pelo menos outros sete artistas contribuíram para as edições<sup>16</sup>. É provável que, até aquele momento, a José Olympio tivesse decidido e contratado esses três artistas em questão, apesar de o autor Bruno Gomide indicar que uma parte dos tradutores havia iniciado

---

<sup>15</sup> O autor justifica que houve uma predominância de traduções em inglês devido a “contatos com agentes literários dos Estados Unidos”, principalmente no que diz respeito à influência de Hollywood nas décadas 30 e 40 e suas adaptações de livros para o cinema. Assim, a cultura francesa foi perdendo um pouco da sua força, e o número de autores modernos traduzidos passou a ser limitado. Além disso, a “valorização adicional do franco no período de 1933-35 colocou-os inteiramente fora do alcance da maioria dos leitores brasileiros.” Cf. Hallewell, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. Tradução Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: EDUSP, 1985, p. 318-319 e 356.

<sup>16</sup> A coleção contou com as ilustrações, para além de Axl Leskoschek, de Tomás Santa Rosa em *Crime e Castigo*; Darel Valença Lins no volume *A Aldeia de Stepantchikovo, Polzunkóv e seus Moradores e Um Coração Fraco*; Lívio Abramo em *Noites Brancas, O Sósia*; Marcelo Grassman em *O Herozinho, O Senhor Prokharthin, A Árvore de Natal e Um Casamento*; Danilo Di Pedrete em *O Sono do Titio*; Marta Pawlowna Schidrowitz em *Gente Pobre e Nietótchka Niozvânova*; Pedro Riu em *O Crocodilo, Notas de Inverno Sobre Impressões de Verão e Uma História Lamentável*; Luís Jardim em *O Ladrão Honrado, A Mulher Alheia e o Homem Debaixo da Cama*.

seu trabalho de texto para as obras completas de Dostoiévski em 1941 (Gomide, 2018 *apud* Fontana, 2021, p. 178).

Dos volumes dostoiévskianos publicados, o austríaco Axl Leskoschek foi responsável pela arte de cinco<sup>17</sup> dessas histórias, produzindo cerca de duzentas gravuras somente para estas (Varela, 1997, p. 101). Porém, no texto do periódico *Leitura* de 1943, o nome do artista surge vinculado apenas às ilustrações de *Os irmãos Karamázov*, *Um jogador* e *O eterno marido*. Outro elemento que reforça a ideia de que o projeto das edições de Dostoiévski ainda estava em aberto é a possibilidade de que Leskoschek talvez só tenha trabalhado nas artes dos volumes *O Adolescente* e *Os Demônios* em um segundo momento.

De fato, a pesquisadora Carla Fontana indica que a editora José Olympio passou por mudanças de planos variadas ao longo do tempo, demorando quase vinte anos para completar a coleção de *Obras Completas de Dostoiévski*, visto que o primeiro volume foi lançado em maio de 1944 e o último volume em 1961 (Fontana, 2021, p. 178). Ao longo desses quase vinte anos de publicação, as obras de Dostoiévski também sofreram modificações quanto ao pertencimento das coleções. Carla Fontana aponta que, a princípio, os primeiros romances do autor russo iniciaram-se como uma “coleção dentro da coleção” de *Fogos Cruzados*<sup>18</sup>. Entretanto, a década de 1950 eles tomaram uma identidade própria e foram separados do resto, assumindo o título de *Obras Completas de Dostoiévski*, e depois, *Obras Completas e Ilustradas de Dostoiévski* (Fontana, 2021, p. 179). Sendo que Dostoiévski “foi o único russo que, para todos os efeitos, se deslocou simbolicamente da Fogos Cruzados” (Gomide, 2018, p. 321).

Bruno Gomide, no seu livro *Dostoiévski na rua do Ouvidor*, sinaliza que as publicações da coleção de Dostoiévski começaram a ficar espaçadas com o tempo e seus volumes saíram na seguinte ordem: *O eterno marido*, *Um jogador*, *Humilhados e ofendidos* em 1944. *Recordações da casa dos mortos* em 1945. *Nietótchka Niozvánova* em 1947. *Crime e castigo – Acompanhando o diário de Raskolinikov* e *O idiota* em 1949. *Os demônios* em 1951. *Os irmãos Karamazov* em 1952. *O adolescente* em 1960. Além das novas edições na década de 1950, nos

---

<sup>17</sup> Axl Leskoschek ilustrou: *Os demônios*, *O adolescente*, *Um jogador*, *Os irmãos Karamázov* e *O eterno marido*.

<sup>18</sup> Carla Fontana em sua tese *Padrões e variações: artes gráficas na Livraria José Olympio Editora, 1932-1962*, possui um capítulo destinado à coleção Fogos Cruzados, da José Olympio Editora. Essa coleção foi destinada a publicar autores estrangeiros traduzidos para o português, sejam eles clássicos ou contemporâneos. Ela se iniciou em 1940 e foi até 1952. No primeiro momento, a José Olympio criou a subcoleção *Obras Completas de Dostoiévski* dentro da coleção de Fogos Cruzados visando manter o autor russo na categoria da editora destinada aos clássicos. Cf. FONTANA, Carla. **Padrões e variações: artes gráficas na Livraria José Olympio Editora, 1932-1962**. 2021, pp. 110-114.

anos de 1960 Boris Schnaiderman passou a participar das reedições, nas quais algumas das traduções originais foram substituídas pelas suas feitas diretamente do russo. Da mesma maneira, houve mudanças na redistribuição das histórias de Dostoiévski em novos agrupamentos recriando algumas edições da seguinte maneira: *Dois romances: Humilhados e ofendidos e Um jogador, Noites brancas e outras histórias* e *O ladrão honrado (várias histórias)* de 1960; *O eterno marido e várias novelas* em 1961 (Gomide, 2018, p. 323-324). Outra mudança ao longo dos anos das edições são as ilustrações. As primeiras foram mantidas e os novos textos, ilustrados por outros artistas, fizeram com que as novas edições passassem a englobar artes diferentes de mais de um ilustrador. Segundo Gomide, “todas as obras chegaram à terceira edição; a maioria ficou na quarta; algumas alcançaram a sexta” (Gomide, 2018, p. 323).

Em todo caso, quando focamos nos volumes iniciais do projeto da José Olympio na década de 1940, podemos perceber que Axl Leskoschek foi o que mais ilustrou para a coleção de Dostoiévski. Em termos quantitativos, os artistas que chegam próximos de Leskoschek são Marcelo Grassman e Oswaldo Goeldi que realizaram as xilografuras de quatro romances<sup>19</sup>. Ainda assim, se pensarmos no tamanho das obras em questão, Leskoschek ilustrou três grandes romances de Dostoiévski – *Os irmãos Karamázov* e *Os demônios*, que contaram com 3 volumes cada e *O adolescente* com 2 volumes. Além disso, o artista teve seu nome vinculado a considerada uma das obras-primas do autor russo: *Os irmãos Karamázov*. A partir desses pontos, podemos considerar que Leskoschek possuiu uma posição de destaque entre os ilustradores da coleção que também contribuíram para os romances de Dostoiévski<sup>20</sup>.

Retornando à reportagem do periódico *Leitura* de dezembro de 1943, o texto prossegue informando os nomes de cada romance que será editado, bem como os tradutores responsáveis pelo texto de cada volume — entre eles, Rachel de Queiroz. Em uma entrevista citada por Renato Palumbo Dória na sua dissertação *Oswaldo Goeldi, ilustrador de Dostoiévski* (1998),

---

<sup>19</sup> Em sua dissertação de mestrado, o pesquisador Renato Palumbo indica que Goeldi ilustrou os seguintes títulos do conjunto: *O idiota*, *Humilhados e ofendidos*, *Recordações da casa dos mortos* e *Memórias do subsolo*. Sendo este último, o objeto central motivador da sua pesquisa. Cf. DÓRIA, Renato Palumbo. **Oswaldo Goeldi, ilustrador de Dostoiévski**. 1998. 81 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1998.

<sup>20</sup> Devemos deixar claro com esta informação que, ele assume uma posição de destaque segundo as nossas observações por meio da quantidade de ilustrações que o artista fez para a coleção. Entretanto, na divulgação das edições nos periódicos os nomes dos ilustradores Santa Rosa e Oswaldo Goeldi são colocados antes de Leskoschek.

Queiroz informa que ela foi uma das responsáveis por levar a ideia a José Olympio de editar Dostoiévski. Conforme indica, “nós, eu e o José Neves, éramos devotos do Dostoiévski, e convencemos o José Olympio de fazer a coleção, porque só havia más traduções portuguesas...Foi o trabalho mais louco que eu fiz...” (Queiroz *apud* Dória, 1998, p. 33). É interessante apontar que Renato Palumbo afirma, através desta entrevista, que Oswaldo Goeldi - um dos ilustradores da coleção dostoiévskiana da José Olympio - também colaborou para a tradução indiretamente, uma vez que ele lia o texto alemão e “retificava” a tradução de Queiroz (Dória, 1998, p. 32-33).

Nos documentos que estão presentes no fundo da José Olympio na Fundação Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, foram encontrados os recibos da editora a Rachel de Queiroz pela tradução do terceiro volume de *Os irmãos Karamázov*, assinado no dia 30 de novembro de 1943 afirmando que ela recebeu a “importância de Cr\$ 6.452” por mil cento e noventa e oito páginas traduzidas, sendo o valor total combinado de Cr\$ 9.454<sup>21</sup>. Outros recibos também foram encontrados neste fundo, pelas traduções de *Os demônios* entre as datas de 30 de maio a 16 de novembro de 1944, em que Rachel de Queiroz recebeu ao todo Cr\$ 4.287 pelo primeiro volume e Cr\$ 5.000 pela tradução do segundo volume<sup>22</sup>. Esses documentos comprovam o que foi dito anteriormente tanto por Bruno Gomide quanto por Carla Fontana de que, embora a coleção de *Obras completas de Dostoiévski* tenha demorado quase duas décadas para ser completa, na década de 1940 muitas das traduções dos romances já haviam sido iniciadas. Apenas em 1952 que *Os irmãos Karamázov* foi publicado e *Os demônios* em 1951. Um ano antes, entre setembro e outubro de 1950 houve o envio de duas cartas a Daniel Pereira, funcionário da José Olympio Editora, informando que Joaquim Pereira acusava o recebimento dos volumes de *Os demônios* I e III, mas que nada foi resolvido sobre o caso do volume II que tinha sido extraviado<sup>23</sup>.

Como já dissemos, o primeiro volume da coleção a ser lançado pela editora foi *O eterno marido*, com a ilustração de Leskoschek. A primeira notícia que identificamos a respeito da edição foi do jornal *A Manhã*, do dia 2 de julho de 1944, escrita por José Lins do Rego:

O editor José Olympio iniciou uma grande edição das obras de Dostoiévski. E para isto, selecionou um corpo de tradutores e ilustradores que fosse capaz de dignificar o grande escritor que andava bem mal em suas apresentações para português.

---

<sup>21</sup> Localização desse documento na Fundação Biblioteca Nacional: 81,03,001 n.º 011.

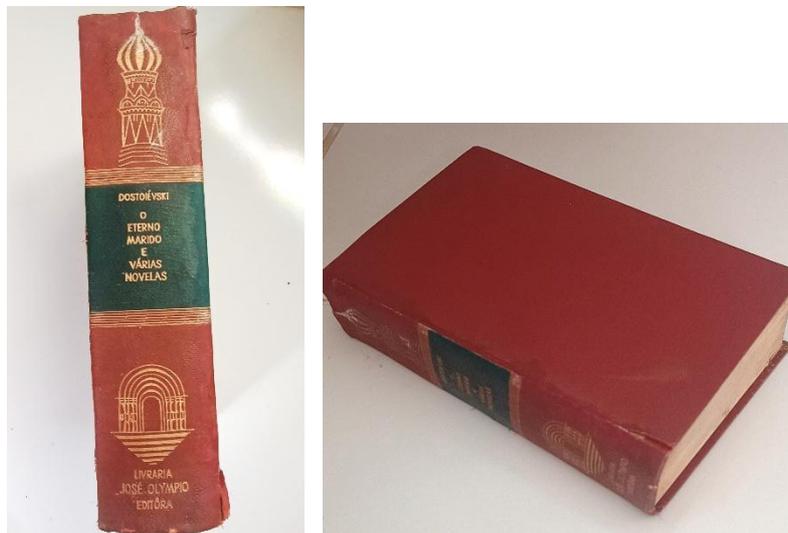
<sup>22</sup> Localização desse documento na Fundação Biblioteca Nacional: 81,03,001 n.º 007.

<sup>23</sup> Localização desse documento na Fundação Biblioteca Nacional: 81,04,02 n.º 144 e n.º 143.

O livro bem feito, valorizado com o bom gosto, a boa forma, representa uma homenagem dos editores não só aos autores mas ao público que lê. (Rego. *In*: A Manhã, n. 888, 2 jul. 1944, p. 2)

O texto, sobre o qual nos deteremos mais adiante com maior profundidade<sup>24</sup>, deixa claro que os tradutores e ilustradores selecionados para desenvolver as edições estão “na medida certa”, uma vez que eles são capazes de “dignificar o grande escritor”. Mais uma vez aqui, o nome de Leskoschek entra em destaque por ser responsável pelo primeiro volume lançado.

Figura 2 – Capa e lombada de *O Eterno Marido e várias novelas* (1961), da editora José Olympio

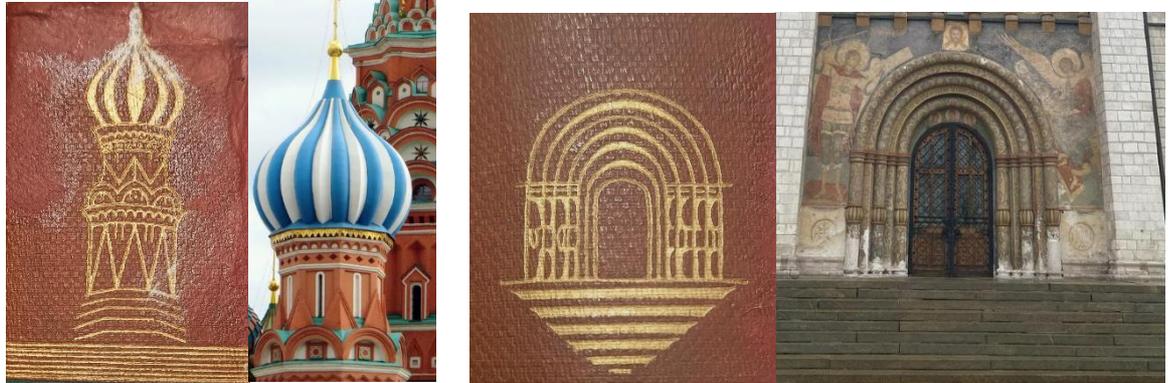


Fonte: Fotografias de Luisa Vianna, 14 de julho de 2024.

As edições de *Obras completas de Dostoiévski* de 1961 eram publicadas como obras de luxo. A escolha da estética adotada pela José Olympio foi a criação de uma capa dura de tom bordô sem nenhum escrito. Os adornos da encadernação são distribuídos pela lombada, na qual há uma faixa verde musgo ao centro, e sobre ela está identificado o nome do escritor russo e do romance em questão, ambos grafados em letras douradas. A mesma cor do escrito foi utilizada para os desenhos posicionados tanto na parte superior quanto inferior da faixa verde: acima, desenhada, está a clássica torre russa, nitidamente inspirada em uma das cúpulas da Catedral de São Basílio em Moscou. Abaixo, uma grande porta, formando vários arcos sobrepostos que se inspiram na arquitetura da Catedral da Assunção do Kremlin, que também fica em Moscou.

<sup>24</sup> Essa mesma reportagem será mais aprofundada no capítulo “AXL LESKOSCHEK, O ODISSEU BRASILEIRO”.

Figuras 3 e 4 – Lombada de *O Eterno Marido e várias novelas* [detalhes], torre da Catedral de São Basílio (Moscou) [detalhe] e porta da Catedral da Assunção do Kremlin (Moscou) [detalhe]



Fonte: Fotografias de Luisa Vianna; G1 Notícias; Santo Sepulcro<sup>25</sup>

Um detalhe interessante está nas escadarias presentes na arquitetura da Catedral do Kremlin. Elas foram feitas na encadernação de forma diferente. A imagem sugere muito mais a descida ao invés de indicar a subida para o portal. Com seus degraus diminuindo a cada declínio. Esteticamente, formam uma seta que aponta para o nome da Livraria José Olympio Editora.

Sobre os trabalhos de Leskoschek para as edições, temos uma hipótese de que o próprio José Olympio possa ter travado um dos primeiros contatos com o artista a partir da sua primeira exposição individual na Galeria *Le Connoisseur*<sup>26</sup>, visto que há um episódio interessante, narrado pelo próprio editor à entrevistadora Rose Ingrid Goldschmidt, em setembro de 1984, para o Programa de Depoimentos do Projeto Portinari. Por meio da comparação de informações e datas, ele esteve na visitação da exposição.

RG - O senhor conta um episódio, que achei muito simpático, de um quadro do Leskoschek, que devia ser uma gravura...

(...)

JO – Ele fez uma exposição e havia lá **um quadrinho pequenininho, depois vou mostrar para vocês, de uma menina angustiada: “O que será o futuro? Qual será o futuro?”** Eu ainda estava casado. Casei-me em 1933 e descasei-me em 1943, deve ter sido em...

RG – No comecinho da década de 40.

JO – É, **por volta de 1940, 1941.**

RG – Axel veio para cá por causa da guerra.

<sup>25</sup> Imagem 2 disponível em: <https://g1.globo.com/turismo-e-viagem/noticia/como-um-arquiteto-convenceu-stalin-a-nao-demolir-a-catedral-de-sao-basilio.ghtml>. Imagem 4 disponível em: <https://santosepulcro.co.il/religious-objects/uspenskiy-sobor-moskva-kreml/>

<sup>26</sup> A exposição será melhor abordada no capítulo “AXL LESKOSCHEK, O ODISSEU BRASILEIRO”.

JO – Mas então eu disse: “- Leskoschek, vou querer aquele quadrinho da menina angustiada. Mas você, por favor, me cobre, porque de graça não quero”. Ele falou: “- Olha, senhor José, não posso lhe dar o quadro e também não posso vendê-lo porque **Portinari gostou do quadro e já deu o quadro a ele**”. Eu disse: “- Está bem, agora então vou lhe pedir um outro favor: não diga a ninguém que me interessei pelo quadro, porque senão vão pensar que entendo de Arte e eu não entendo nada. Apenas o quadro me transmitiu alguma coisa”. Ao sairmos, eu e a Vera, o Leskoschek me disse: “- **Olha, senhor José, pode levar o quadro, é seu**”. **Eu fiquei surpreso: “- Como assim?” E ele explicou: “- Conte a história para o Portinari e ele me disse: “- Dê o quadro ao Zé, dê o quadro ao Zé” (José Olympio, 1984, grifo nosso).**

O fato narrado, além de ser um episódio curioso e divertido, mostra que já havia um certo nível de intimidade entre Leskoschek, Cândido Portinari e José Olympio. No arquivo da José Olympio Editora, que está salvaguardado na Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro, essa mesma narrativa aparece em um texto datilografado, ao que parece, pelo próprio José Olympio, que tinha o objetivo de vender o quadro e contava como ele chegou em sua coleção:

Pequena história do quadro: na exposição que fez há mais de 30 anos (falecido em 1962), Cândido Portinari gostou muito do quadro e Leskoschek presenteou-o a Portinari. Eu, ignorando o fato, me interessei muito pelo quadro. Candinho, meu velho e querido amigo, ficou disso sabedor pelo pintor, nosso amigo em comum, e me fez presente do quadro ali mesmo na exposição.  
Preço mínimo Cr\$ 200.000,00 (Olympio, [s. d.], 2 p.)<sup>27</sup>

Segundo o depoimento de José Olympio, Portinari supostamente esteve presente no dia da exposição e, além disso, teria recebido de Leskoschek um quadro de presente. Se, já em 1942, os dois demonstravam afinidade, isso sugere que a amizade entre eles tenha se iniciado ainda nos primeiros anos da chegada do artista austríaco ao Brasil — ou mesmo antes.

Da mesma maneira, notamos que, desde o período da primeira exposição individual, Leskoschek já tinha algum contato com José Olympio. Seu nome começaria a se vincular com a editora a partir do final de 1943, quando o anúncio da aguardada coleção ilustrada, *Obras completas de Dostoiévski*, começaria a circular nos periódicos. Coleção essa que, segundo Bruno Gomide, “era, até então, a maior iniciativa do gênero feita por uma editora de respeito em relação a um autor estrangeiro” (2014, p. 7). Os romances do escritor russo foram tão bem acolhidos que, durante o período em que eles vinham sendo publicados, no decorrer da década

<sup>27</sup> Essa documentação está localizada nos acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa. Especificamente na série: Departamento de Arte, subsérie: Editados, dossiê: PORTINARI, Cândido LJOE.ADM.CED.EDT.356. Trata-se de um documento difícil de referenciar. Ao nosso ver, trata-se de um bilhete, contudo, não estão indicados o seu destinatário, a sua data ou o seu local. Quanto à paginação, supõe que ele seja a segunda página, mas a primeira não foi localizada.

de 1940, os comentários tecidos às obras eram sempre de caráter positivo, e uma excelente iniciativa para a crítica especializada. Além disso, as xilogravuras de Axl Leskoschek para os romances de Dostoiévski foram consideradas por muitos um grande marco de seu trabalho, mesmo que não tenha sido o único que ele realizou para a editora José Olympio. O artista também ilustrou outros romances (Biografia, 1944, p. 7), de autores estrangeiros e brasileiros, e, igualmente, foi o capista de três obras. Entretanto, em suas biografias, as ilustrações de Dostoiévski são as primeiras a serem apontadas em seu percurso artístico, vistas como um grande marco na sua trajetória.

### **2.1.1 A recepção da coleção *Obras completas de Dostoiévski***

Podemos dizer que as edições dos romances de Dostoiévski foi um projeto de grande êxito. Segundo o pesquisador Bruno Gomide, “a coleção de obras completas de Dostoiévski (...) era, até então, a maior iniciativa do gênero feita por uma editora de respeito em relação a um autor estrangeiro” (Gomide, 2014, p. 7). Devemos deixar claro que isso não significa a inexistência de outras publicações de autores russos no Brasil durante o período, visto que nos anos 1930 surgiram as primeiras publicações das traduções russas. No entanto, esse florescer não durou muito, pois, “com a Intentona Comunista e o começo do Estado Novo, a publicação de obras russas no Brasil despenca, para retornar após fins de 1942” (Gomide, 2014, p. 3). Devemos recordar que, dentro do cenário internacional, esses anos estão relacionados à virada do conflito da Segunda Guerra Mundial, quando, entre 1942 e 1943, os exércitos nazistas foram detidos em Stalingrado, e dali em diante “todo mundo sabia que a derrota da Alemanha era só uma questão de tempo” (Hobsbawn, 1995, p. 38). Com a abertura desses “novos tempos” retomavam-se às publicações russas. Fato que pode ter motivado a Editora José Olympio a lançar traduções das obras de Dostoiévski entre os anos de 1944-1945, sendo a primeira no país a se dedicar a um único autor estrangeiro, fazendo com que o escritor ganhasse “um caráter ecumênico no país” (Ferrari, 2016, p. 87).

É interessante notar que várias medidas políticas do governo Vargas contribuíram para o bem-sucedido projeto da Editora José Olympio. Como, por exemplo, a dificuldade que o campo literário brasileiro encontrou para a produção de obras nacionais neste período. Para Hallewell, “a grande onda literária [brasileira] da década anterior começara a refluir, em grande medida devido à crescente esterilidade da vida cultural da nação sob o Estado Novo, que então

atravessava seu mais violento período de repressão (1939-1942)” (Hallewell, 1985, p. 356, 374). Da mesma maneira, segundo Monica Velloso, em 1934 Vargas passou a associar seu governo ao rádio, cinema e esportes, para criar uma “educação mental, moral e higiênica” (Velloso, 2007, p. 157-158). Na intenção de reprimir a Intentona Comunista, buscaram censurar os diversos campos culturais através do DIP, criado em dezembro de 1939 (Velloso, 2007, p. 157-158). A restrição apoiava-se na apreensão de romances pós-modernistas que eram “pretensamente comunistas”, bem como o confisco de livros políticos integralistas por “defenderem o tipo errado de fascismo”<sup>28</sup> (Hallewell, 1985, p. 370).

Entre os autores havia algumas “figuras marcadas” pela censura, como Jorge Amado, que não poderia ter nenhuma obra sua publicada, Graciliano Ramos, que teve algumas de suas obras confiscadas e Cecília Meireles, presa pela tradução do livro infantil *Aventuras de Tom Sawyer* (1876), considerado subversivo (Hallewell, 1985, p. 370). Muitos artistas, políticos, e escritores que estavam ligados à Editora José Olympio também foram presos, como o próprio Graciliano Ramos; o ilustrador e capista da editora Tomás Santa Rosa e a escritora e tradutora Rachel de Queiroz - esta última trabalhou com Leskoschek na tradução das edições de *Os demônios* e *Os irmãos Karamázov*. Com isso, tornou-se justificável a aderência à tradução de livros estrangeiros “autorizados” por parte das editoras brasileiras. Assim, dentre as diversas traduções proporcionadas pela José Olympio<sup>29</sup>, estão também os clássicos russos do século XIX, como os textos de Tolstói e as obras de Dostoiévski.

É necessário reconhecer que a figura de Dostoiévski tem grande impacto na cultura, porque sua fortuna crítica é grandiosa. Na verdade, podemos considerar as suas obras como “clássicas”, no sentido que Ítalo Calvino atribuiu à palavra: “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precedem a nossa e atrás de si os traços que deixam na cultura ou nas culturas que atravessaram” (Calvino, 2007, p. 9). Essas

---

<sup>28</sup> Devemos nos lembrar de que ambos os lados políticos tiveram desavenças com o governo Vargas. O grupo comunista tentou um levante em 1935, conhecido como Intentona Comunista. Que logo foi abafado pelo governo e levou à prisão e deportação de Olga Benário Prestes. O grupo Ação Integralista Brasileira (AIB) - fundado em 1932 a partir da coligação de alguns pequenos grupos fascistas dos anos de 1920 – apoiou o governo de Getúlio Vargas até a proclamação do Estado Novo, quando ele promulgou uma lei que dissolvia todos os partidos políticos. A decisão não foi bem vista pela AIB que tentou um golpe de estado, também fracassado, em maio de 1938.

<sup>29</sup> A José Olympio traduziu não só as obras de Dostoiévski, mas também Dom Quixote, *Orgulho e Preconceito* de Jane Austen, as *obras completas de Charles Dickens*, de Liev Tolstói, entre outros. Cf. Hallewell, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. Tradução Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: EDUSP, 1985. p. 380.

palavras de Calvino corroboram para o argumento de que uma obra literária nunca é completamente restrita a um significado. Em cada leitura, tradução e ilustração que é feita, nos é deixada uma marca de seu tempo; e os traços dos romances de Dostoiévski foram enormes. Está presente em inúmeras temáticas. Muitos falaram sobre ele: estudiosos da crítica literária, filosofia, ciências da religião e artistas que se debruçaram em suas obras. São amplos os olhares que cercam a sua literatura. Críticos, filósofos, pesquisadores, psicólogos, entre tantos outros, contribuíram com variadas perspectivas sobre o escritor e seus personagens. Marshall Berman, por exemplo, em *Tudo o Que é Sólido Desmancha no Ar*, aponta que Dostoiévski desenvolve o “homem novo” a partir de seu personagem em *Notas do Subterrâneo*. “O Homem do Subterrâneo é muito mais dinâmico: nós o vemos mover-se para fora de sua solidão e lançar-se na ação, ou, pelo menos, numa tentativa de ação; ele vibra com a possibilidade de encrenca” (Berman, 2007, p. 260). Enquanto, para Mikhail Bakhtin (2013, p. 5), “(...) a imagem do herói em Dostoiévski não é a imagem objetiva comum do herói no romance tradicional”, pois há em seus romances uma multiplicidade de vozes e consciências independentes que não estão subordinadas ao autor, mas são os próprios sujeitos do discurso. De modo a sugerir que Dostoiévski criou o romance polifônico (Bakhtin, 2013, p. 5). Além da criação de um novo estilo de romance, Richard Morse indica que Dostoiévski não era um escritor naturalista. Ele se utilizava de situações aberrantes e do grotesco para a criação das suas histórias: “sua façanha de ter tornado o absurdo ao mesmo tempo, cotidiano e poético transformou-se na marca de autenticidade do modernismo ocidental” (Morse, 1995, p. 207). Igualmente, Sigmund Freud discorre sobre o autor russo em um ensaio intitulado *Dostoiévski e o parricídio* (1928) em que faz uma análise sobre o escritor e sua obra literária. Esses autores mencionados são apenas indicativos de uma gama grandiosa de discussões sobre autor, personagem e obra<sup>30</sup>.

Com essa existência de diversidade de falas, pensamentos e estudos sobre o autor, é compreensível o porquê de Dostoiévski ser uma força motriz no cenário literário da década de 1940, pois ele era uma figura que agradava “a gregos e troianos”. Um consenso da vida literária

---

<sup>30</sup> Freud também possui alguns outros textos de análise dos personagens de Dostoiévski em *Obras Completas de Freud Vol. 21: O Futuro de uma Ilusão, o Mal-estar na Civilização e Outros Trabalhos (1927-1931)*. Além disso, há outros estudos como *Dostoevsky: the Making of a Novelist* (1950) de Ernest J. Simmons, a biografia *Dostoevsky: A Writer in His Time* (2012) escrita por Joseph Frank, a dissertação *Polifonia e emoções: um estudo sobre a construção da subjetividade em Crime e Castigo de Dostoiévski* (2010) de Priscila Nascimento Marques, o artigo, *O mal e o niilismo no romance “Os demônios”, de Dostoiévski* (2021) de Luana Martins Golin, o livro de Bruno Gomide *Dostoiévski na rua do Ouvidor* (2018), entre tantos outros trabalhos.

brasileira. A escolha de Dostoiévski, segundo Gomide, era um projeto “tanto de resistência quanto de conciliação” (Gomide, 2014, p. 14).

Entretanto, devemos ressaltar que apenas os autores russos do século XIX eram bem-vindos nesta época de turbulências políticas, enquanto os novos soviéticos eram rejeitados veementemente por não “chegarem aos pés” dos seus antepassados. Bruno Gomide destaca que vários atores políticos e culturais mobilizaram as paixões “pró” e “contra” ao se relacionarem com os “textos russos” (Gomide, 2014, p. 2). Durante a era Vargas, foram identificados três tipos de leitores críticos:

Um grupo defendia que a literatura russa do século XIX nada tinha a ver com o bolchevismo. Faziam parte desse grupo intelectuais católicos como Alceu Amoroso Lima e Tasso da Silveira, alguns deles vinculados ao integralismo (...) Havia um segundo grupo que, apesar da dimensão antirrevolucionária de autores como o próprio Dostoiévski, via uma relação direta entre suas obras e a revolução. ‘Eles consideravam que todos os escritores do período eram de esquerda’ (...) O terceiro grupo tinha uma visão intermediária: seus integrantes acreditavam que as obras desse conjunto de escritores ‘profetizavam’ o futuro próximo, mas não podiam ser responsabilizadas pela revolução (Ferrari, 2016, 86).

A conclusão estabelecida por Bruno Gomide é que a coleção de Dostoiévski estava afinada com o seu tempo, pois ele era a imagem da representação nacional-popular brasileira, onde “no contexto da primeira febre do Estado Novo, há inúmeras imagens de Dostoiévski lido à luz de lamparina, um relicário de angústias individualíssimas meditando noite adentro, como um objeto intransferível” (Gomide, 2018, p. 317).

A partir desses pontos apresentados, é fácil compreender o porquê dos periódicos que passaram a anunciar o lançamento das edições de Dostoiévski em 1943 tratarem a coleção como uma “obra-prima” ao ponto de ter sido tão bem aceita que praticamente não consta uma nota negativa sobre ela nos jornais da época<sup>31</sup>. Isso porque, segundo Gomide,

Ela [a coleção] foi o ponto alto do diálogo com a literatura russa e uma encruzilhada nas tensões culturais do Estado Novo, em cujo término a coleção nasce. Ela prosseguirá depois desse momento autoritário e chegará, acrescida de novas traduções, quase no seguinte, às vésperas do golpe de 1964. **Foi o maior projeto editorial em mais de meio século de contato com a literatura russa, (...)** até hoje, com sua mescla de traduções, textos críticos e

---

<sup>31</sup> Aqui, devemos ressaltar que a pesquisa que realizamos através dos periódicos sobre a coleção de Dostoiévski estava sempre entrelaçada ao nome de Axl Leskoschek por razões de uma necessidade de um recorte temático. Em todos os jornais da Hemeroteca Digital que esses dois termos apareciam juntos nas ocorrências, em nenhum momento foi dito algo negativo sobre a Coleção.

ilustrações, ela é um dos pontos altos do mercado editorial, e não apenas do relacionado à literatura russa. (Gomide, 2018, p. 315, grifo nosso)

De fato, a “vida útil” da coleção prolongar-se durante anos, com novas traduções, reimpressões e reedições, diz muito também da procura dos leitores por esses textos. Dos documentos disponíveis do Departamento de Vendas do ano de 1962 da Editora José Olympio que estão salvaguardados na Fundação Casa de Rui Barbosa a venda mensal de Dostoiévski era de 200 livros, com um faturamento mensal de Cr\$ 5.260.000 perdendo apenas para as coleções, *História do Brasil e Cronin*<sup>32</sup>. Outros documentos do departamento também indicam que entre agosto de 1963 e março de 1964 houve um “Grande Concurso de Vendas”. O concurso era voltado para livrarias que revendiam as edições da José Olympio; no entanto, apenas aquelas que comercializavam todas as coleções do catálogo da editora podiam participar. As regras funcionam mediante pontuações, a cada obra vendida, o vendedor somava o seguinte: *Dicionário* (5 pontos), *História do Brasil*, *Cronin*, *Dostoiévski*, *Gilberto Freyre* e *José Lins Rego* (4 pontos), as demais coleções<sup>33</sup> valiam 3 pontos cada. Durante os oito meses em que o concurso ficou em vigor, houve a distribuição de prêmios mensais aos participantes, que poderiam escolher entre: corte de fazenda, rádio, whisky estrangeiro, dois pares de sapatos ou um liquidificador. Os prêmios finais eram distribuídos do primeiro ao quinto lugar respectivamente: automóvel Gordini, televisão, um cheque de Cr\$100, de Cr\$ 50 e de Cr\$ 30.

A divulgação da tabela de pontos para esse concurso nos indica que a coleção de Dostoiévski continuava a ser um grande expoente nas vendas da editora, tanto que o valor de pontos que lhe era atribuído é um dos maiores, só perdendo para o *Dicionário*. Outro documento que revela as estatísticas das Coleções de Vendas da José Olympio de 1969 mostra que Dostoiévski ficou em 14º lugar naquele ano. Embora pareça que a coleção tenha perdido sua posição, é provável que isto não tenha ocorrido, dado que os primeiros dez lugares de vendas foram de livros escolares ou científicos, como a coleção *Biblioteca científica life*, *Dicionário* e *Matemática moderna*. Desta forma, as edições de Dostoiévski permaneceram em alta posição se comparamos os livros vendidos por questões temáticas.

Ao longo dessas flutuações temporais, em que os livros de Dostoiévski circularam por quase duas décadas, as xilogravuras de Leskoschek permaneceram associadas às obras, sendo

---

<sup>32</sup> Cf. Coleção A. J. Cronin pela José Olympio – 9 Livros no site Portal dos Livros. Disponível em: <https://www.portaldoslivreiros.com.br/livro.asp?codigo=6450480&titulo=Colecao+A.+j.+Cronin+pe+la+Jose+Olympio+-+9+Livros>. Acesso em: 09 abr. 2025.

<sup>33</sup> As demais coleções que valiam 3 pontos eram: *A História da Literatura Brasileira* de Sylvio Romero, *Dom Quixote*, *Memórias de Casanova*, *A Ciência de Viver*, *Autores Brasileiros*, entre outros.

apresentadas a novos leitores. Embora o artista tenha deixado o Brasil em 1948, suas gravuras nunca desapareceram do olhar dos brasileiros que aqui permaneceram, marcando presença sempre que um leitor dostoiévskiano abria uma das ‘belas edições’ da José Olympio.

## 2.2 A RETOMADA DE LESKOSCHEK NO BRASIL

Leskoschek continuou a fazer parte do cenário cultural brasileiro através das suas xilogravuras para os romances de Dostoiévski. Em 05 de dezembro de 1976, o periódico *Diário Popular* de São Paulo lança uma notícia sob o título “Xilogravuras de Leskoschek na Graphus”:

A Galeria Graphus, rua Cônego Eugênio Leite, 1077, incorporou ao seu acervo **treze xilogravuras** de Axel Leskoschek, da série executada para ilustração de romances de Dostoiévski.

Nascido em Viena, em 1889, Leskoschek refugiou-se no Brasil quando os nazistas forçaram-no a abandonar a Áustria. Aqui passou dez anos, desenvolvendo grande atividade criativa e didática. No campo didático ensinou gravura, desenho, pintura, mas seu maior valor repousava na sua vocação para orientar talentos, ampliando a curiosidade intelectual de muitos jovens, ao mesmo tempo em que lhes inculcia disciplina, amor ao trabalho e respeito à atividade artística.

A obra gráfica de Leskoschek, durante a sua permanência no Brasil, compreende, muitas ilustrações para livros, principalmente para romances de Dostoiévski. Nessas obras, a xilogravura é seu meio expressivo favorito. (Diário Popular, 05 dez. 1976)

Na notícia, além do anúncio de compra das xilogravuras, o texto ainda busca resgatar quem foi o artista e como ele veio parar no Brasil, algo que nos debruçaremos com mais detalhes no capítulo 5. A Galeria Graphus adquiriu as gravuras no mesmo ano do falecimento do artista.

Pelas informações que constam nos periódicos, sabemos que as treze xilogravuras de Leskoschek não eram as únicas em posse da Graphus. A *Folha de São Paulo* divulgou, no dia 24 de abril de 1978, que “(...) Axl Leskoschek vai expor em São Paulo, na nova Galeria Graphus, agora em novo endereço: rua Cônego Eugênio Leite, 624<sup>34</sup>. A inauguração será dia 9 próximo” (Folha de São Paulo, 24 abr. 1978). Nos documentos do CEDOC da Pinacoteca de São Paulo, foi encontrado um convite da exposição datilografado informando que:

Em 9 de maio próximo a Galeria Graphus estará inaugurando a exposição de xilogravuras do austriaco Axl Leskoschek. **Faz parte desta mostra uma**

---

<sup>34</sup> Nota-se que, de 1976 a 1978, a Galeria Graphus permaneceu na mesma rua Cônego Eugênio Leite, trocando apenas da localização n.º 1077 para a n.º 624.

**coleção de matrizes**, na qual se confirma a criatividade e grande maestria deste artista e artesão. (...)

Esta exposição, a primeira que a Graphus promove em seu novo endereço, à rua Cônego Eugênio Leite, 624, estará aberta a partir das 21 horas de 9 de maio. O horário de funcionamento das 10 às 22 horas de segunda a sexta e aos sábados das 10 às 13 horas. (CEDOC – Pinacoteca de São Paulo, grifo nosso)

Outros periódicos, como *A Tribuna* e *A Gazeta*, divulgou em suas páginas não só a inauguração da exposição, mas também fizeram a chamada para o público, lembrando quando ela estava prestes a encerrar, provavelmente no dia 27 de maio de 1978. Durante as duas semanas de exposição, houve uma crítica no *Jornal da Tarde* feita por Jacob Klintowitz intitulada “As xilos de Axl Leskoschek, fazendo a gente pensar”.

A sua atual exposição é bastante complexa (...) para trazer uma imagem viva do artista. **Estão presentes mais de 30 xilogravuras, tacos e o livro Miniaturas Brasileiras** (250 cópias, edição bilingue inglês-português, Published e Printed by Circle Pres Publications, 30 dólares). (...)

Para Axl Leskoschek, o caráter ancestral da xilo sempre foi importante. Nesse sentido, ele evitou modernizá-la. Ao contrário, valorizou certos aspectos tradicionais, a figuração, a lenda e a inteligibilidade. O que é moderno no seu trabalho tem uma linha mais sutil. É o tratamento do espaço, os planos em sucessão, a perspectiva e, principalmente, uma sutileza maior ainda; as ideias de drama e da condição humana. (...) Axl, nesse sentido, poderia ser uma lição fundamental para a arte brasileira - infelizmente não inteiramente compreendida, a de que a modernidade de uma expressão artística não se dá nos aspectos exteriores de uma técnica, mas na capacidade do artista em ter e expressar uma visão contemporânea (Klintowitz. *In: Jornal da Tarde*, 27 maio 1978, grifo nosso).

É interessante notarmos que, a partir da década de 1970, Leskoschek passou a ser reconhecido como um dos artistas que contribuiu para o desenvolvimento das artes gráficas brasileiras, ao lado de Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo. Questão que iremos nos aprofundar no capítulo 5, quando será discutida a formação da sua imagem no Brasil.

Os dados de que dispomos até aqui, sobre a compra de xilogravuras do artista e da exposição que foi feita em sua homenagem pela Galeria Graphus, são essenciais para compreendermos o percurso traçado até chegarmos ao produto final, objeto de pesquisa desta tese: o álbum de xilogravuras.

Em 22 de julho de 1982, encontramos a notícia “Livro relembra um mestre da gravura”:

O grande mestre da gravura, o austríaco Axl Leskoschek, já falecido, estará sendo homenageado hoje, a partir das 19 horas, com o **lançamento de um livro prefaciado por José Neisten, no Masp. A obra, que reproduz 35 xilogravuras de Leskoschek para três obras de Dostoievski, numa tiragem limitada de 120 exemplares, foi editada pela Graphus** e representa um arrojado projeto gráfico do também falecido Júlio Pacello, impressor

argentino que viveu no Brasil entre 1953 e 1977, ano da sua morte. (...) **Os originais tacos gravados pelo artista passaram às mãos do industrial José Mindlin<sup>35</sup>**, grande colecionador de obras de arte, há mais ou menos **seis anos, e estarão expostos, também no Masp, até a próxima semana** (...) Para Mindlin, grande admirador de Leskoschek, “o livro e a exposição do Masp vêm corrigir uma injustiça, porque o artista, agora esquecido, foi um mestre da gravura e influenciou toda uma geração de gravadores”.

José Neistein, que fez o prefácio para a luxuosa edição de Dostoiévski visto por Leskoschek (**Cr\$ 80 mil o exemplar**), é um dos maiores divulgadores da obra do artista gráfico. (...) O livro de ilustrações de Dostoiévski, com o qual é homenageado, foi diagramado por Massao Ohno, impresso por Júlio Pacello e teve a coordenação geral de Rosa Holtz (Folha da Tarde, 22 jul. 1982, grifo nosso).

O texto publicado pelo periódico *Folha da Tarde* é um rico compêndio de informações sobre a natureza do álbum *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski*. Em uma carta enviada para o Sr. Luiz Hosaka em 13 de julho de 1982, que se encontra nos arquivos do MASP, confirmava o envio das gravuras para o museu para o preparo da exposição, estavam divididas: [gravuras] sem assinatura -14; [gravuras] com assinatura -16; [gravuras] com taco sem assinatura -10, totalizando 40 obras para a exposição. Outra informação que consta nos arquivos do MASP é um texto datilografado que faz uma apresentação da exposição e alguns informes. Por exemplo, indica que a exposição estaria vigente do dia 14 a 26 de julho de 1982, sendo que no dia 22 de julho haveria o lançamento do álbum *Ilustrações*. Também menciona que a exposição se tratava de matrizes e xilogravuras de Axl Leskoschek. Como já comentamos neste capítulo, as tiragens do álbum, ao todo, foram de 140 tiragens, sendo que deste montante 120 foram comercializadas. O texto comenta que os 20 exemplares restantes “serão distribuídos entre os colaboradores”.

José Neistein, responsável pelo prefácio do livro, tornou-se um especialista no artista austríaco a partir da década de 1970. Ele foi o principal responsável pela exposição *Axl Leskoschek's Brazilian Years*, montada em outubro de 1973, na Arte Gallery of the Brazilian-American Cultural Institute, Washington, quando passou a ser o diretor na instituição. Esta mesma exposição circulou no Brasil em 1974: no Rio de Janeiro, na Galeria Grupo B em março e na cidade de São Paulo, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alves Penteadó em agosto. Em 1976, a exposição chegou a Brasília.

A Fundação Cultural de Brasília e o Itamaraty promoverão no primeiro semestre a exposição de obras gráficas de Axl Leskoschek, como homenagem ao artista e mestre austríaco que viveu e trabalhou no Brasil, de 1940 a 1948,

---

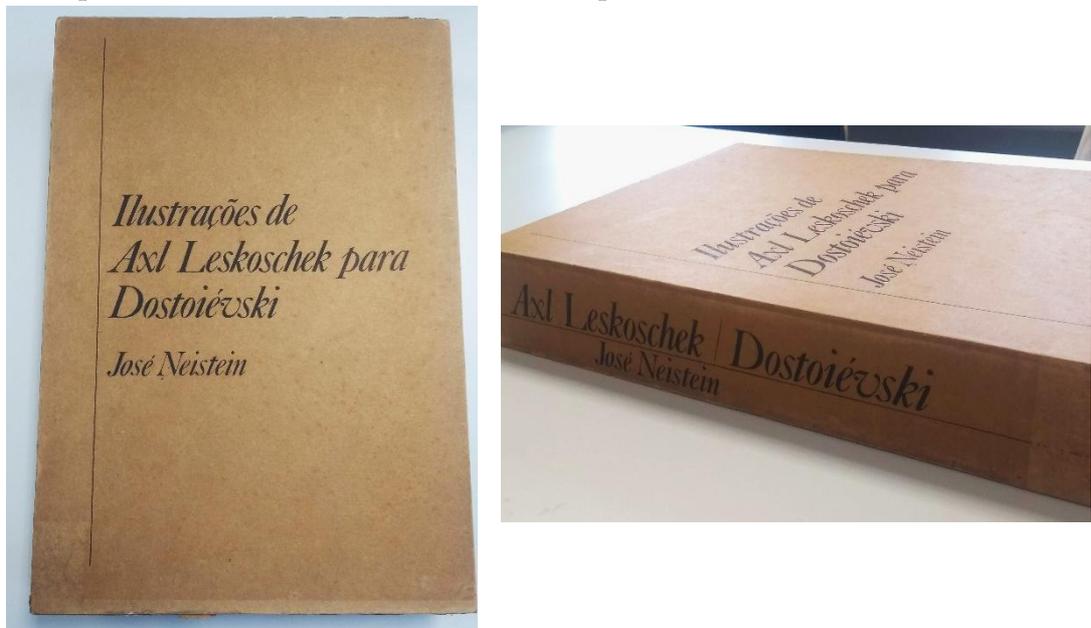
<sup>35</sup> Há, no acervo da Pinacoteca de São Paulo, algumas matrizes e xilogravuras realizadas por Axl Leskoschek que pertenceram a José Mindlin.

tendo ministrado aulas de gravura a alguns dos hoje eminentes gravadores (...) José Neistein, diretor do Instituto Cultural Brasil-América, de Washington, que conheceu o artista/professor em Viena, organizando uma exposição de seus trabalhos, em 1973, no Rio (Galeria Grupo B) e em S. Paulo (Museu de Arte Brasileira, FAAP), está encarregado agora da mostra de Brasília e já contatou, de novo, Axl Leskoschek na capital austríaca. Neisten diz que a mostra “programada” faz justiça ao artista e mestre que hoje ocupa um lugar privilegiado na moderna gravura brasileira, bem como no desenvolvimento da consciência pública do artista e do público. “Os que com ele conviveram e aprenderam podem testemunhar (...) globalidade que vamos celebrar o homem, o artista, o professor, o grande amigo do Brasil, exemplo de dignidade em todos os planos (Folha de São Paulo, 15 fev. 1976).

### 2.2.1 Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski

O álbum *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski* foi organizado em 35 gravuras, a partir de três romances que seguem essa ordem: uma de *O adolescente*, oito foram de *Os demônios* e vinte e seis de *Os irmãos Karamázov* (volume II). Podemos inferir que há um critério de escolha por parte dos organizadores, ao optarem por um projeto gráfico esteticamente mais simples na edição. Na capa, por exemplo, o material utilizado para a encadernação foi o papel Kraft, no qual está grafado apenas o título e o nome de José Neistein em formatação da letra em itálico.

Figura 5 – Capa do álbum *Ilustrações Axl Leskoschek para Dostoiévski*, de José Neistein



Fonte: Fotografias de Luisa Vianna, 22 mar. 2022. Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora – MG)

Na primeira folha de *Ilustrações*, temos o acréscimo da informação de quais romances as xilogravuras pertencem. Em seguida, um pequeno texto de José Neistein a respeito da importância de Leskoschek enquanto artista e breves comentários sobre as imagens que compõem o álbum. Depois das devidas apresentações, as gravuras são apresentadas em dezoito pranchas cobertas por um *paspatur* sem nenhuma legenda, identificando-as em um primeiro momento. Estas informações constam somente no final da apresentação das mesmas, como uma espécie de índice que informa em qual o romance e em qual página elas podem ser encontradas nas edições originais.

Figura 6 – Folha de rosto do álbum  
*Ilustrações Axl Leskoschek para Dostoiévski*, de José Neistein



Fonte: Fotografias de Luisa Vianna, 22 mar. 2022. Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora – MG)

Figura 7 – Primeira prancha do álbum  
*Ilustrações Axl Leskoschek para Dostoiévski*, de José Neistein



Fonte: Fotografias de Luisa Vianna, 22 mar. 2022. Museu de Arte Murilo Mendes (Juiz de Fora – MG)

No final das pranchas, além do índice com as legendas das imagens também encontramos uma pequena bibliografia, um texto curto sobre quem foi Axl Leskoschek e suas principais contribuições artísticas além de uma ficha contendo informações sobre os materiais que foram utilizados e os nomes envolvidos na edição do álbum, totalizando uma montagem de vinte e oito folhas.

No prefácio, José Neisten comenta que as ilustrações do livro foram tiradas dos próprios tacos que pertencem à coleção de José Mindlin, sugerindo que as gravuras em questão foram

impressas especialmente para o álbum. A carta enviada ao Sr. Luiz Hosaka em julho de 1982 afirma de onde derivou as gravuras. No texto é indicado:

Prezado Senhor,

Conforme instruções do **Dr. José Mindlin**, junto à presente estamos em viando a V. Sa. as gravuras abaixo discriminadas, **de propriedade do referido senhor**, para figurarem na exposição que acompanha o lançamento do álbum sobre Axl Leskoschek (...) (Graphus, 1982)

Desta forma, podemos inferir que a escolha das 35 xilogravuras que iriam integrar *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski* veio do montante de matrizes do artista austríaco que Mindlin possuía em sua coleção. Não conseguimos predizer se a quantidade de tacos era de 35 ou maior do que isso, entretanto, esta informação nos indica qual foi o critério de escolha estabelecido pelos organizadores do álbum, uma vez que Leskoschek havia feito mais de duzentas xilogravuras para a edição da José Olympio.

Foram identificadas quatro matrizes, cujas gravuras estão no álbum, no acervo da Pinacoteca. A ficha de informação aponta que antes elas eram pertencentes aos Mindlin e foram compradas pelo Estado de São Paulo. Além disso, dois dos tacos da coleção estavam expostos no museu da Pinacoteca no ano de 2023:

Figura 8 – Matrizes expostas na Pinacoteca de São Paulo, 2023



Fonte: Fotografias de Luisa Vianna

As informações dadas por Neisten no prefácio do álbum sobre a origem das ilustrações e as quatro matrizes visualizadas do acervo da Pina, contribuem para deduzir que Leskoschek, ou não era seu hábito de cancelar a matriz depois de um certo número de impressões, ou

escolheu não as fazer por serem ilustrações de livros que sofrem reimpressões e reedições com o tempo<sup>36</sup>.

Seja como for, percebemos que há um esforço na organização do álbum em compreender tais xilogravuras como obras de arte independentes, isolando as gravuras do contexto literário e decidindo que as legendas só fossem apresentadas no final do álbum. Neisten (1981) elucida que é a “primeira vez que se faz uma edição das ilustrações de Leskoschek, fora do contexto para o qual foram originalmente criadas, a partir dos próprios tacos”. O interesse em deixar claro que as gravuras presentes em *Ilustrações* são retiradas das próprias matrizes acentua a ideia de autenticidade, muito discutida por diversos autores que citam Walter Benjamin a partir do termo *aura* apropriado por ele. Para ele, a *aura* corresponde à unicidade do objeto artístico que, quanto mais reproduzido for, mais ela se enfraquece (Benjamin, 1987, p. 170). Este pensamento de que o valor da obra de arte está vinculado à sua singularidade é algo recorrente na cultura, principalmente no que tange à valorização do *status* e do valor monetário de um objeto artístico. Desta forma, a partir do momento em que a gravura é reproduzida da matriz original e não de uma cópia da cópia, o reconhecimento de *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski* dentro dos cânones artísticos só aumenta.

A feitura do álbum nos traz outro questionamento interessante ao tentar divulgar a unicidade das ilustrações de Leskoschek: o de olharmos para as gravuras em sua materialidade própria, a partir dos seus traços, das escolhas de como o artista distribui as figuras em cena e quais foram as soluções estéticas tomadas por ele. É essencial que nosso olhar não aprisione a imagem ao texto, como se ela, por si só, não tivesse liberdade para trafegar no mundo, ao mesmo tempo que a presença do texto é fundamental. De forma alguma a ilustração estará apenas circunscrita ao texto. A pesquisadora Nilce Pereira chegou a entender as ilustrações como outra espécie de tradução do texto literário, de modo que “ilustrar é, assim, traduzir o texto do meio verbal para o visual” (Pereira, 2008, p. 64). Na verdade, elas ultrapassam o papel decorativo que lhes é comumente atribuído (Gili, 2014, p. 35). A ilustração expande o texto literário à medida que o artista que a produz colabora com seus valores culturais, estéticos e ideológicos. Outro ponto relevante diz respeito ao contexto de inserção do artista no meio em que vive, pois devemos ter em mente que “o modo representacional adotado pelo ilustrador é, em grande

---

<sup>36</sup> Este ponto nos faz questionar sobre a posse das matrizes das ilustrações. Por serem feitas especificamente para as edições da José Olympio, esses tacos pertencem ao artista ou à editora que encomendou os serviços do artista? Nada foi encontrado a respeito do contrato entre o artista e a editora.

medida, influenciado pelas convenções estéticas do momento em que ele vive” (Pereira, 2008, p. 81).

Desta forma, a partir da seleção dos três romances – *O adolescente*, *Os demônios* e *Os irmãos Karamázov* - que estão no álbum *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski* nos propomos a investigar detidamente os *rastros* deixados pelo artista austríaco no Brasil dos anos de 1940.

### 3 O ADOLESCENTE E A PROBLEMÁTICA DA IDENTIDADE

Existe um apontamento curioso que José Neistein atribuiu a Axl Leskoschek no prefácio do álbum *Ilustrações de Leskoschek para Dostoiévski*. O autor chegou a visitá-lo em Viena anos depois do artista retornar para a Áustria. Ele comenta que, em uma conversa, Leskoschek lhe disse de forma bem humorada que “todo ilustrador verdadeiro tem qualquer coisa de prostituta; do contrário, ele não poderia se **adaptar** completamente a cada um dos autores, para os quais o editor o ‘comprou’” (Neistein, 1981, p. 4). Mesmo que ele na ocasião estivesse fazendo um gracejo a respeito do ofício do ilustrador, suas palavras não deixam de fazer sentido. Tal afirmação, na verdade, nos faz perceber o grau de mobilidade plástica que o artista ilustrador necessita para se adaptar às diferentes narrativas que ele se envereda.

Os trabalhos ilustrativos são movidos por processos de escolha — desde a leitura e compreensão da obra literária a partir da visão de mundo do artista, até a decisão de dar ênfase a determinadas passagens que ele considera mais significativas. Ao mesmo tempo que a ilustração se liga à narrativa do texto, ao codificar somente um instante textual, ela também traz um caráter de descontinuidade, sendo que “o artista precisa reforçar a imagem com a legenda do texto para acentuar o paralelismo existente” (Plaza, 1982, p. 10). Esta legenda se apresenta tanto nos livros do *Obras completas de Dostoiévski* da José Olympio quanto em *Ilustrações*, onde as legendas que serviram de aporte para as publicações originais são realocadas no álbum da mesma forma, como uma espécie de reconhecimento do ponto de partida – e de quais momentos da trama – das xilogravuras.

Embora seja necessário o artista se “adaptar” – como bem salienta Leskoschek em sua afirmação – a cada um dos autores que ele se propõe a ilustrar, é necessário reconhecer que existe um ponto final de até onde o ilustrador pode chegar. Na mesma esteira de Roland Barthes (2001) quando indica que a obra de arte é um infinito dentro de um finito. Apesar do autor estar se referindo à questão da interpretação da obra de arte, podemos igualmente nos apoiar nessa passagem quando pensamos sobre as possibilidades que o artista possui ao realizar a tradução visual do texto. Primeiro porque há uma infinidade de eventos circunscritos na finitude proporcionada pelo texto, dos quais o artista não pode fugir, ao mesmo tempo, em que ele possui uma liberdade infinita dentro dessa estrutura finita do texto. O texto dita, em certa medida, até onde o artista consegue caminhar na abundância de perspectivas que ali se manifestam. A afirmação de que todo o artista ilustrador está limitado a obrigatoriedade de “obedecer” o que dita o texto literário parece ainda ser de senso comum, com crenças de que as imagens

fornecidas em livros pertencem à função decorativa; como se imagem e texto não pudessem conviver com importância análoga numa mesma sequência de espaço, sem que um tenha que se sobrepor ao outro. E este pensamento sobre a inferioridade da ilustração não está somente limitado ao campo artístico. Ele se manifesta também em outros campos da cultura e da sociedade, por meio de expressões como “meramente ilustrativo”, usadas para sugerir que determinado objeto ou imagem não constitui uma representação precisa do original, mas serve apenas como exemplo ou demonstração, um simples apoio para algo maior.

Esses exemplos fornecem concretamente bases para o pensamento de que a ilustração estaria resguardada à inferioridade de não possuir a “autonomia” que as outras artes teriam a seu *bel-prazer*. Mas uma questão que se impõe nesse discurso de supremacia da arte e suas técnicas: a liberdade total do fazer artístico, realmente existe? Um artista que faz retratos ou pintura histórica não estaria “limitado” ao pedido que o encomendante da obra faz? E mesmo que decidisse pintar um retrato sem uma encomenda prévia, não estaria igualmente condicionado pela fisicalidade do retratado e pela maneira como ele a compreende? É o estrato desenhado, por exemplo, por Michael Baxandall em *O olhar renascente* em relação ao Renascimento. Um pintor de paisagem, de gênero ou de naturezas-mortas não estaria “limitado” ao olhar que tem sobre o objeto tanto quanto Gustave Courbet que, intencionando não abordar temas alegóricos e mitológicos, anunciou aos quatro ventos “só pinto aquilo que vejo”?

Da mesma forma, o olhar daquele que vê não seria, também, um limitador? Uma finitude que congrega em si infinitas possibilidades? O historiador da arte suíço Heinrich Wölfflin (2015, p. 1) escreveu no livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte* que, certa feita, o pintor alemão Ludwig Richter e outros três companheiros resolveram pintar o fragmento de uma paisagem de modo totalmente fiel ao que estavam vendo. O resultado: quatro telas completamente díspares de um mesmo local de observação. Fato que nos indica que tanto a ilustração quanto qualquer outro tipo de técnica artística “obedecem” a um processo que é infinito dentro de uma capacidade finita: o olhar e como ele se compreende com a identidade do indivíduo que vê. Baxandall (2006, p. 30) assimila que a fruição de uma obra de arte nada mais é do que a nossa própria interpretação, imbuída no olhar condicionado por uma cultura que o constrói<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Michael Baxandall indica que: “Nós não explicamos um quadro, explicamos observações sobre um quadro”. Para esse argumento, Cf.: BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 30.

Ao nos fixarmos neste argumento, estamos conscientes de que, seja qual for a técnica empregada pelo artista – gravura, pintura, aquarela, etc. –, sempre passará pelo critério interpretativo daquele que o produz, restringido a um tema, local ou objetivo. Será que poderíamos sugerir que, em certa medida, todo o tipo de manifestação artística visual *traduz*, um objeto, uma intenção, uma ideia, uma narrativa, assim como a ilustração traduz o texto?

Além disso, há outro processo sujeito à finitude. A tarefa do ilustrador de ampliar, traduzir e organizar visualmente o significado do texto criado está restrita ao momento que vive, uma vez que o artista, ao produzir uma obra de arte, “cristaliza a interpretação e o gosto da época em que está trabalhando” (Praz, 1982, p. 34). Tal afirmação, inclusive, se associa ao caráter da imagem como “evidência histórica” mencionada por Burke (2017, p. 25), visto que a imagem não está desassociada da cultura e da sociedade. Isso porque “o estilo de uma época está estampado em todas as suas formas artísticas, inclusive na arte comercial da confecção de roupas” (Praz, 1982, p. 28). Mário Praz dá inúmeros exemplos no capítulo II do seu livro *Literatura e Artes Visuais*<sup>38</sup>.

Todos esses argumentos até aqui apresentados nos levam a retornar para a afirmação bem-humorada de Leskoschek sobre o ilustrador saber se adaptar aos autores com os quais trabalha. Conciliar a arte visual com a narrativa textual de nada diminui uma em relação à outra. Na verdade, ambas linguagens sempre coexistiram no mesmo *habitat*. Ao contrário do que possa parecer, a imagem e o texto sempre conviveram em pé de igualdade, e uma não anula o processo da outra ao serem colocados lado a lado. Contribuem entre si para ampliar ainda mais o grau de entendimento sobre o assunto. Segundo Paulo Knauss (2006, p. 99),

É preciso atentar ainda para que, desde os tempos em que se fixou a palavra escrita, o novo código não veio substituir a imagem. A convivência entre expressão visual e expressão escrita sempre foi muito próxima. Ao longo da história das civilizações, são inúmeros os exemplos em que se percebe como os registros escritos acompanham os registros visuais. Velhas formas de escrita, como os hieróglifos, demonstram essa proximidade. Isso equivale a dizer que a história da imagem se confunde com um capítulo da história da escrita e que seu distanciamento pode significar um prejuízo para o

---

<sup>38</sup> Ao longo de todo o capítulo II *O tempo revela a verdade*, Praz se utiliza de inúmeros exemplos para confirmar que toda a cultura e sociedade sofrem com as influências do tempo. E isso se manifesta na pintura, na literatura, na arquitetura e no vestuário. Em alguns exemplos, ele diz: “(...) os palácios do século XVI nos impressionavam pela maior ênfase posta nos efeitos de volume, em contraste com a chateza linear das construções do século XV. (...) no século XVII a busca de efeitos de *chiaroscuro*, tão típica da pintura e da arquitetura barrocas, tem sua contrapartida nos tecidos, onde tais efeitos são alcançados umas vezes pelo emprego alternado de diversos processos de trabalho, como nos veludos *ciselés*, e outras vezes pela variação das nuances e matizes, com um toque quase caravaggiano na distribuição das cores claras e escuras” Cf. PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Editora USP, 1982. p. 28-30.

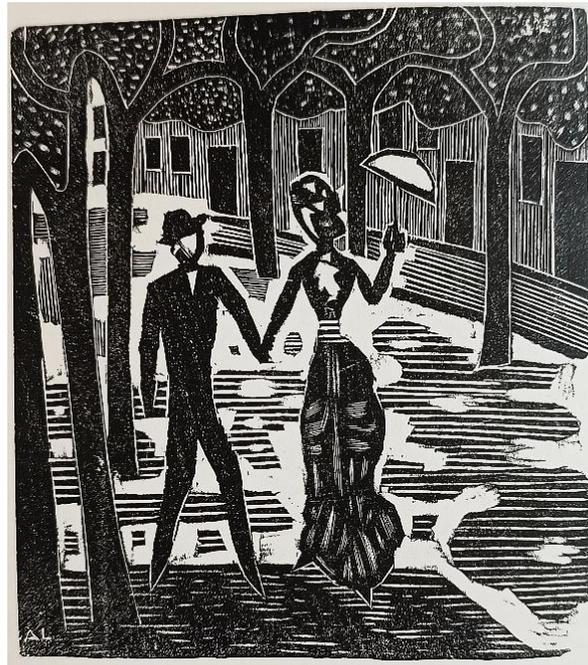
entendimento de ambas. Reconhecer isso implica admitir que imagem e escrita sempre conviveram (Knauss, 2006, p. 99).

Assim, adaptar-se à narrativa nada tem a ver com abandonar a si e obedecer a tudo que se propõem, mas sim um indicativo de que “o artista ilustrador procura manter seu estilo e, ao mesmo tempo fazer a ligação com o texto” (Plaza, 1982, p. 10). Por conseguinte, veremos os rastros deixados por Leskoschek através de suas ilustrações que corroboraram com o mundo dostoievskiano.

### 3.1 O ANONIMATO E A MODERNIDADE

A primeira gravura de *Ilustrações de Leskoschek para Dostoiévski* pertence ao romance *O adolescente* e é a única ilustração dessa obra que se apresenta no álbum. Na xilogravura [Fig. 9], um casal está no centro da cena, de mãos dadas. As roupas retratadas sugerem que as personagens estão inseridas temporalmente no final do século XIX – especialmente a figura feminina, cuja indumentária revela um longo vestido acinturado, com quadris volumosos, penteado preso em um coque baixo, chapéu e uma sombrinha segurada pela mão esquerda. Já a figura masculina – cujas vestimentas são menos detalhadas – usa um traje escuro que cobre o corpo do pescoço aos pés, sugerindo um tipo de terno; na cabeça, usa um chapéu.

Figura 9 – Axl Leskoschek, Ilustração de *O Adolescente* (1960), xilogravura. 16,1 x 9,7 cm.



Fonte: Neisten, 1981, p. 186

O ambiente externo no qual o casal se encontra remete a uma espécie de praça situada em meio à cidade. No lado direito da imagem, as construções surgem em simbiose com as árvores, cujos troncos iniciam em linhas retas e, mais acima, se transformam em curvas que se entrelaçam ao formato das folhagens, criando um efeito precioso de estrutura decorativa. As personagens parecem encontrar refúgio sob a sombra projetada pelas copas das árvores — sombras que se refletem no chão, formam jogos de claro e escuro que, do ponto de vista técnico da xilogravura, correspondem ao preenchimento ou não dos sulcos da matriz.

Essa sombra onde o casal se insere é um artifício necessário para o artista trabalhar uma temática repetida ao longo das outras ilustrações de Leskoschek feitas para o romance *O adolescente*: o anonimato como perda de uma identidade visual. Não quer dizer que o artista não se utilize deste mesmo recurso de descrição das silhuetas nas ilustrações de outros romances ou, até mesmo, em algumas de suas obras que não são xilogravuras, como veremos melhor nas páginas seguintes. O que se verifica é que em *O adolescente* tais artifícios são usados com muito mais intensidade<sup>39</sup>. Nota-se, inclusive, que as personagens da ilustração [Fig. 9] começam a perder suas proporções, além da identidade. Os sapatos já não seguem o formato realista dos pés e as mãos estão ausentes. Os personagens leskoschekianos fundem-se tal qual os transeuntes registrados por Claude Monet no quadro *Boulevard des Capucines* [Fig. 10], com o espaço onde

<sup>39</sup> As xilogravuras que Leskoschek fez para *O Adolescente*, em sua maioria, possuem as personagens sem descrição da identidade.

são representados como pequenas manchas que se prolongam escurecidas em contraste com a branquitude do solo.

Figura 10 – Claude Monet, *Boulevard des Capucines* (1873), óleo sobre tela, 79,4 x 59 cm.



Fonte: Nelson-Atkins Museum of Art,  
Kansas City

Como Monet representou os transeuntes do *Boulevard*, naturalmente não agradou à maioria da crítica especializada quando apresentou a tela na primeira exposição dos impressionistas em 1874<sup>40</sup>. O pintor Louis Leroy satiriza o quadro em um artigo em que inventa um diálogo com um personagem fictício.

— Isso é impressão ou eu não sei... Apenas, queira me dizer o que representam essas numerosas minhoquinhas negras na parte de baixo do quadro?

— Mas, respondi, são os transeuntes.

— Então, eu pareço com isso quando passeio pelo *Boulevard des Capucines*? Sangue e trovão! Você está zombando de mim no final? (Leroy, 1874, p. 79 [?])<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Devemos nos lembrar de que, antes, o grupo se intitulava como *Associação Cooperativa e Anônima de Pintores, Escultores e Gravadores*.

<sup>41</sup> “En voilà de l’impression ou je ne m’y connais pas... Seulement veuillez me dire ce que représentent ces innombrables lichettes noires dans le bas du tableau ? – Mais, répondis-je, ce sont des promeneurs. – Alors je ressemble à ça quand je me promène sur le boulevard des Capucines ?... Sang et tonnerre ! Vous moquez-vous de moi à la fin ?” Cf.: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30708891/f3.item>

O desagrado de Louis Leroy ao ver as técnicas empregadas pelos artistas da exposição de 1874 foi tanto que, em meio a sua crítica zombeteira, criou a palavra “impressionismo”<sup>42</sup> como uma forma pejorativa em resposta à obra de Monet, *Impression, Soleil levant* (1872). Talvez o desgosto do pintor tenha sido ainda maior ao se descobrir como uma “minhoquinha negra” ao caminhar pelas ruas de Paris, e não como um ser humano singular. Jorge Coli indica que “o anonimato marca as relações modernas. Por meio dele é que se infiltram as transgressões, as fraudes, os crimes. Nesse mundo anônimo, talvez eu não seja quem digo que sou, e nisso encontra-se uma fonte profunda de riscos e temores” (Coli, 2010, p. 251).

Embora a descrição da figura humana seja realizada por meio de uma deformação que oculta a imagem dos sujeitos, tanto na obra de Monet quanto na de Leskoschek, devemos aqui acentuar que muitas diferenças as envolvem. A multidão de *Boulevard des Capucines* [Fig. 8] é o tema central do quadro. O vai e vem dos transeuntes que se utilizam de cores parecidas nas vestimentas por uma questão da tendência, que pertencem a uma modernidade onde integrar a multidão era tornar-se pequenas manchas sem distinção. Ao contrário, a gravura de Leskoschek vai para outra compreensão diferente daquela das multidões. Não aparecem nas ilustrações para *O adolescente* senão a centralidade do caso de mãos dadas. As cenas são mais intimistas, até mesmo nos locais públicos. O casal [Fig. 7] caminha por uma praça na qual o mundo praticamente se apaga, parece haver apenas os dois; comparados à perspectiva do exterior amplo de vasta movimentação onde se aglomeram multidões e carruagens, eles parecem usufruir de um ambiente pacífico, ignorando tudo o que os cerca. Obras diferentes, temáticas diferentes, intenções similares: o anonimato se articula à modernidade, ele está nas multidões de Monet mas também pode ser encontrado em figuras solas, onde o rosto é um grande vazio que não se observa absolutamente nada.

---

<sup>42</sup> “Impressão, eu tinha certeza. Eu estava pensando também, já que estou impressionado, deve haver impressão lá dentro... E que liberdade, que facilidade na fatura! O papel de parede no estado embrionário é ainda mais bem feito do que esta marinha!” (tradução nossa). “Impression, j’en étais sûr. Je me disais aussi, puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l’impression là-dedans... Et quelle liberté, quelle aisance dans la facture ! Le papier peint à l’état embryonnaire est encore plus fait que cette marine-la!” Cf.: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30708891/f3.item>

### 3.1.1 O anonimato da não descrição

Há uma escolha estética que podemos perceber que Leskoschek realizou ao longo de todo o romance nas ilustrações de *O adolescente*. O rosto das personagens é um grande vazio. Isso não ocorre uma ou duas vezes, mas em várias ocasiões durante a trama. Por exemplo, em uma cena de interior.

Figura 11 – Axl Leskoschek, Ilustração de *O Adolescente* (1960), xilogravura, 10,7 x 9,6 cm.



Fonte: Dostoiévski, 1960, p. 246.

Os personagens situados no espaço privado [Fig. 11] contam com cinco membros reunidos ao redor de uma mesa de jantar em uma sala. No plano de fundo, vê-se que a parede que contém uma porta do lado direito e uma grande janela com cortinas abertas logo acima do pequeno sofá onde três figuras se sentam. Mesmo que elas estejam posicionadas de frente para nós, observadores, nada vemos das suas identidades, ao contrário, os personagens possuem os rostos sem qualquer definição. Pelas vestimentas, é provável que a figura à esquerda seja uma mulher – devido ao traje longo, que se assemelha a um vestido, e a um adorno acima da cabeça. Os outros dois sentados no sofá não podemos identificar tão claramente, visto que faltam elementos decisivos. A figura da ponta direita, ao lado da porta, tanto pode ser masculina pela falta de adereços, quanto feminina, em razão do traje parecer ter uma cintura mais acinturada e mangas bufantes. Se os que estão voltados para o observador não revelam suas expressões, o mesmo ocorre com os dois que estão de costas: deles também nada se pode ver quanto às

feições. Não há espaços para os sentimentalismos, por exemplo, de um Van Gogh, no célebre *Comedores de batatas*, de 1885, aqui trata-se de uma percepção analítica da mesa e dos personagens.

Podemos comparar a escolha de Leskoschek ao realizar uma cena ao redor de uma mesa de jantar com a de Oswaldo Goeldi, artista que ilustrou *Memórias do subsolo* para a coleção *Obras completas de Dostoiévski* da José Olympio Editora.

Figura 12 – Oswaldo Goeldi, Ilustração de *Memórias do subsolo* (1961), xilogravura, 18 x 12 cm.



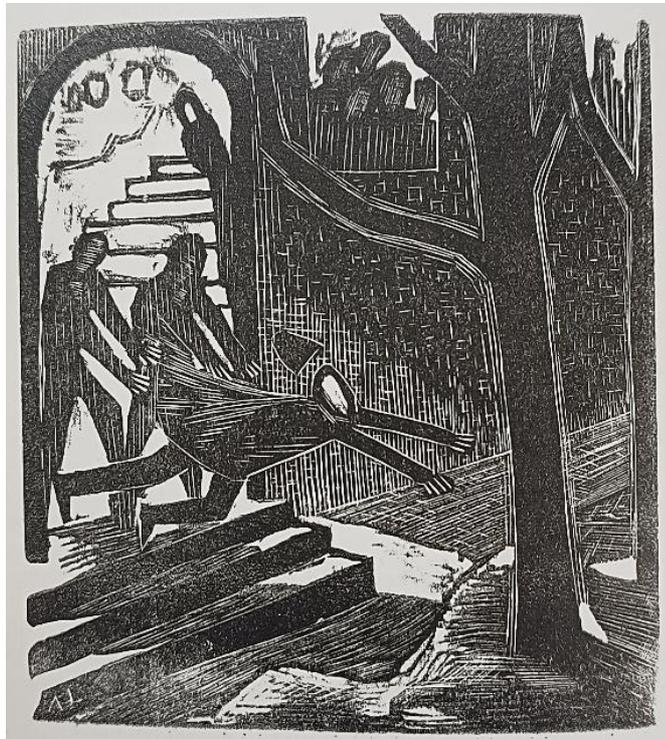
Fonte: Dostoiévski, 1961, p. 203

As escolhas de Goeldi são totalmente diversas das de Leskoschek. O artista austríaco opta por um ângulo afastado e no mesmo plano, provocando o encurtamento do tamanho de suas personagens, mas que podemos ver partes do cenário em que eles se encontram. Enquanto em Goeldi [Fig. 12], segundo a descrição de Renato Palumbo, “A unidade é mínima. O formado ovalado da mesa, ao invés de funcionar como elemento ordenador, acentua a desestruturação do ambiente, incapaz de integrar-se em torno daquele eixo” (Dória, 1998, p. 53). Tal perspectiva goeldiana provoca muito mais consciência das personagens que estão à mesa do que a de

Leskoschek [Fig. 11]. A dramaticidade da xilogravura de Goeldi também é alcançada pela expressão de suas personagens que Palumbo expõe como sendo uma “austera expressividade fisionômica” (Dória, 1998, p. 53). Em comparação a Goeldi, nesta ilustração específica de Leskoschek [Fig. 11] não há interesse instaurado que nos leva a dada compreensão de expressividade. Nas marcações dos rostos em Goeldi também há *pathos* nos personagens que contrastam com a impersonalidade das figuras em Leskoschek.

Outro exemplo da maneira como o tema do anonimato atravessa as ilustrações de *O adolescente* está na forma como Leskoschek elabora os espaços públicos.

Figura 13 – Axl Leskoschek, Ilustração de *O Adolescente* (1960), xilogravura, 11 x 9,6 cm.



Fonte: Dostoiévski, 1960, p. 312

Nesta xilogravura, duas figuras empurram uma terceira. A cena congela e o movimento da personagem jogada para fora, no ar, é sugerido pelo chapéu e linhas do casaco. Pelo posicionamento do corpo, podemos prever que ela passará pelos três degraus de entrada e cairá sobre a árvore parada logo à frente da porta. As figuras que o empurram possuem o alibi de terem suas expressões veladas pelas sombras. Entretanto, o rosto da personagem, que está suspensa no ar, é iluminado pela luz que sai do ambiente fechado. No entanto, a forte iluminação deixa a sua fisionomia velada, nada se revela. Na janela ao alto, do lado direito, formam-se vultos que se aglomeram para ver a cena desenrolada do lado de fora. Desse modo, percebemos que fisionomias são acobertadas, ora pelas sombras que se formam no ambiente em que estão

inseridos, ora por um espaço em branco onde deveriam conter os olhos e a boca, onde nada se vê.

Compreender tais personagens sem indicações de suas expressões causa um certo distanciamento entre observador/leitor com tais figuras ali apresentadas. Não há identificação, porque a identidade em si é um grande vazio. Essa escolha do artista de não se conter a uma descrição mais detalhada da fisionomia pode ser vista, igualmente, em seus outros trabalhos artísticos:

Figura 14 – Axl Leskoschek, Sem Título, [s. d.], guache sobre papel, 40 x 44 cm.



Fonte: Museu MAB-FAAP. Fotografia de Luisa Vianna, 23 set. 2023

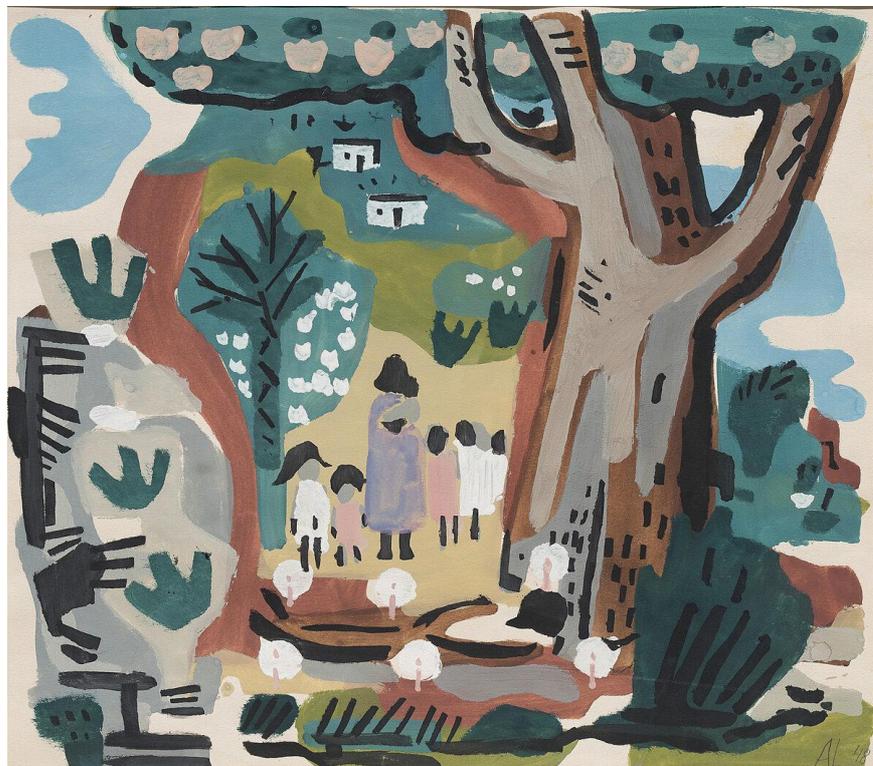
Não temos nenhuma informação a respeito do título ou da data da obra. A imagem [Fig. 14] feita em guache pertence ao acervo do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo (MAB-FAAP). No entanto, podemos intuir que, pela temática de retratar pessoas negras em seu cotidiano, pelo estilo empregado no feito e por ela estar em um acervo em São Paulo, é que a obra foi realizada no período brasileiro de Leskoschek<sup>43</sup>. O ambiente externo [Fig. 12] é repleto de folhagens que se misturam aos tons de verde e marrom.

<sup>43</sup> Além disso, a exposição feita pelo museu, *Axl Leskoschek. Brasilien*, de 2022, apresentou obras que o artista fez no período de Brasil e a sua obra irmã, figura 13, estava na exposição. Cf. <https://www.museum-joanneum.at/en/neue-galerie-graz/our-programme/exhibitions/event/axl-leskoschek-3>

No centro da cena, sob um fundo claro, destacam-se figuras humanas que aparentam ser um total de sete. Ao centro delas, uma figura maior que sugere ser o de uma mulher que possui perto do seu peito uma massa escura, na qual compreendemos ser um bebê de colo. Dois pares de figuras menores estão cada qual de um lado, se assemelhando a crianças maiores.

A obra do MAB-FAAP não é uma versão única. Existe uma outra, datada em 1948 sob o título *Fruchtbarkeit* (Fertilidade) [Fig. 15], que foi exposta em 2022 na Nova Galeria Graz, parte do Universalmuseum Joanneum. A existência dessas duas obras indica que a imagem em guache do MAB-FAAP pode ser um estudo ou uma estampa produzida para a tela de 1948.

Figura 15 – Axl Leskoschek, *Fruchtbarkeit* (1948), estêncil, 40 x 43 cm. Coleção particular.



Fonte: UMJ/N. Lackner. Universalmuseum Joanneum<sup>44</sup>

Nessa imagem conseguimos ver outros detalhes das figuras, que agora aparecem com cores distintas na vestimenta. Também conseguimos distinguir melhor que as crianças não são cinco, mas seis, por haver outra no canto direito da imagem, quase atrás do tronco da árvore. Totalizando então oito figuras e não sete, como anteriormente era suposto. E é possível, pelo volume na altura da barriga, que a mulher ao centro que carrega um bebê esteja grávida novamente.

<sup>44</sup> Imagem 15 disponível em: <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/unsere-programm/ausstellungen/event/axl-leskoschek>

Figura 16 – Axl Leskoschek, Sem  
Título, [s. d.] (detalhe)



Fonte: Museu MAB-FAAP

Figura 17 – Axl Leskoschek,  
*Fruchtbarkeit*, 1948 (detalhe)



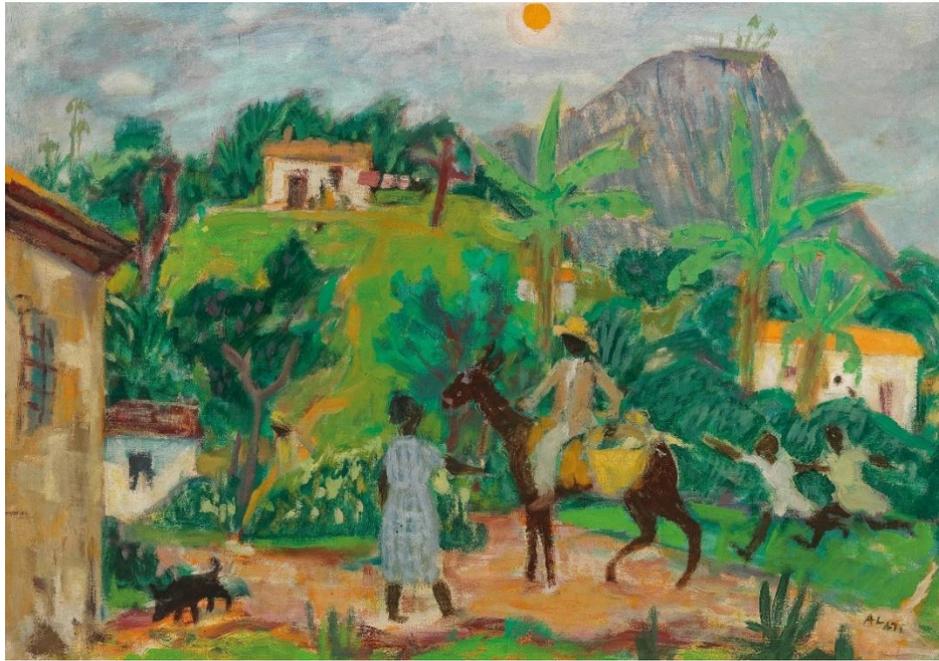
Fonte: UMJ/N. Lackner. Universalmuseum  
Joanneum (*site*)

A árvore frondosa que está no primeiro plano da imagem guarda em seus pés o corpo deitado de barriga para cima e com as mãos posicionadas na posição da barriga. Em sua volta, pontos brancos, provocados pela claridade das velas, estão dispostos nas suas laterais. Desta maneira, podemos inferir que a família composta por uma mãe e seus filhos pequenos observam o corpo de um homem, que possivelmente seja o pai ou até mesmo um irmão das crianças. A temática abordada na obra indica a morte como uma forma de voltar às raízes. A fertilidade, título da obra, se apresenta no homem que começa a ser coberto pela terra [Fig. 17], que se utilizará de seu corpo para fazer crescer outras plantas ao redor; ao mesmo tempo, também se apresenta na mulher com seus muitos filhos que observam esse processo.

Não é a primeira vez que Leskoschek traz figuras negras como protagonistas de suas obras. Na verdade, tais personagens são escolhas conscientes do artista, que as retrata em vários outros momentos dele em seu cotidiano, típicos da temática de pintura de gênero tal qual apresentadas nesta obra do acervo do MAB-FAAP. Outro exemplo das figuras em seus ambientes comuns é o caso da obra *Pendotiba* [Fig. 18], de 1947<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Muitas obras de Leskoschek foram achadas em sites de leilões. As informações como título e tamanho são retiradas deles. Podemos verificar na tela apenas a sua assinatura “AL” e a data “47”.

Figura 18 – Axl Leskoschek, *Pendotiba* (1947), óleo sobre tela (?), 47 x 65 cm.



Fonte: MutualArt<sup>46</sup>

A imagem retrata pequenas casinhas que quase se mesclam à vegetação. No primeiro plano, vemos uma mulher de costas que conversa com um homem montado em um jumento marrom, o efeito do contraste das cores é notável. O marrom do animal, os tons amarelados do chapéu do senhor e da sela do jumento. Logo atrás dele, duas crianças correm em sua direção, provavelmente para abordá-lo. Não é a nossa intenção agora nos determos em todos os detalhes da composição. O que queremos mostrar aqui é um *modus operandi* do artista que, em muitos casos, retrata os seus personagens com uma descrição simplificada de suas fisionomias, possivelmente, mais pela intenção de registrar as cenas que se apresentam. É provável que nesses momentos, o artista queira ser um observador de longe, que investiga os costumes cotidianos, dando um protagonismo às pessoas comuns e valorizando as pequenas tarefas que elas se desdobram no seu dia a dia. Podemos inferir que a visão política de Leskoschek faça parte da escolha de retratar o cotidiano dos trabalhadores, valorizando as interações e a dignidade nas pequenas tarefas; ele mostra essas pessoas como parte de um coletivo, inseridas num tecido social que merece ser visto e reconhecido.

Da mesma forma, percebemos que ele se utiliza do mesmo sistema de “observador investigativo” para trazer à luz as ilustrações de *O adolescente*. A escolha de se manter a parte, causando um certo distanciamento entre aquele que vê e os personagens representados nas

<sup>46</sup> Imagem 18 disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/-Pendoitiba-/75A79A4C087B8F43>.

xilografuras, também segue outro propósito: o de incerteza, estimulada por não conseguir identificar as intenções presentes na fisionomia das personagens.

### 3.1.2 O anonimato provocado pelo suspense

Antes de falar sobre o suspense, é necessário um contexto. O nome de Axl Leskoschek é atribuído como um dos fundadores do grupo *Secessão Graz* em 1923 (Straus; Röder, 1983, p. 712).<sup>47</sup> As secessões ocorreram em diferentes cidades da Alemanha e da Áustria no período do entresséculos XIX e XX por grupo de artistas interessados no desenvolvimento da arte moderna e se colocavam contra as correntes artísticas mais tradicionais e aos Salões oficiais. Os grupos se formaram primeiramente em Munique (1892) e depois em Viena (1897), Berlim (1898), Dresden (1919) e Graz (1923). No caso do grupo do qual Leskoschek fazia parte, outros se juntaram a ele em seus primórdios, como Wilhelm Thöny, Fritz Silberbauer, Alfred Wickenburg e Hans Mauracher. Neste conjunto, havia artistas gravadores, pintores, arquitetos e escultores. O lema da *Secessão Graz* era “o espírito de liberdade e a tolerância”<sup>48</sup>, com a intenção de não podar a liberdade artística à regras de composição e permiti-los fazer aquilo que os aprouver.

Entretanto, por mais que a *Secessão Graz* fosse um grupo que se entendia como “sem restrições”, quando colocamos as obras dos artistas que fizeram parte da fundação do grupo em comparação, conseguimos notar que há uma semelhança no que diz respeito ao tom das obras, sobretudo, as obras inseridas temporalmente na década de 1920. Por exemplo, a ilustração de Fritz Silberbauer [Fig. 19]<sup>49</sup> e a tela *The Verdict* [Fig. 20]<sup>50</sup> de Wilhelm Thöny.

---

<sup>47</sup> O grupo *Secessão Graz* existe até hoje, e pode ser pesquisado por meio do site: <https://secession.at/>

<sup>48</sup> Cf. <https://secession.at/mission>

<sup>49</sup> Imagem 19 disponível em: <https://decadentmanifesto.wordpress.com/2016/01/06/fritz-silberbauer/>

<sup>50</sup> Imagem 20 disponível em: [https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O\\_4362](https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_4362)

Figura 19 – Fritz Silberbauer, Ilustração de *O Portão e a Morte*, de Hugo von Hofmannsthal, 1924



Fonte: Christopher Ian Lutz (Site)

Figura 20 – Wilhelm Thöny, *The Verdict* (c. 1928), óleo sobre tela.



Fonte: National Gallery Prague

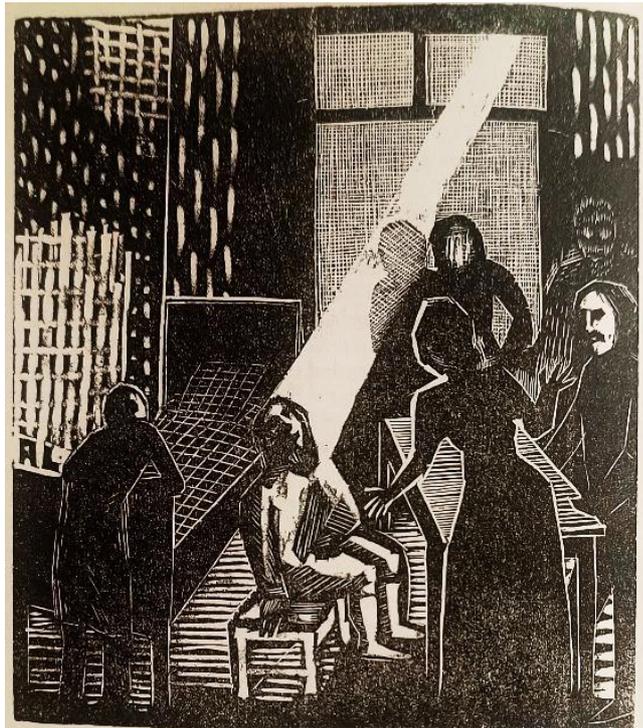
Ambas as obras, mesmo que contenham temáticas diferentes, possuem um fio condutor ao tratar o modo de representação de seus respectivos temas em uma entonação que versa o inquietante, a melancolia e a angústia. Esta aproximação se destaca absolutamente pelo contexto do final da Primeira Guerra Mundial em que esses artistas estão inseridos. As convulsões políticas e sociais da Europa pós-guerra refletem de modo sintomático na cultura alemã e austríaca através da vanguarda expressionista que agregou inúmeros tipos de artistas em suas diversas tendências e formações no campo. A partir da descrição das formas e da utilização de cores, luz e sombra, os artistas voltaram-se para a subjetividade que envolvia a miséria, a angústia, a solidão e os medos.

Vale a pena notar que tanto a ilustração de Silberbauer [Fig. 19] quanto *The Verdict* [Fig. 20] também apresentam anonimamente suas figuras, seja pela escuridão que nos impossibilita enxergar os olhos do indivíduo [Fig. 19] que se mantém de pé ao centro da imagem segurando um arco de violino; seja pelos três homens [Fig. 20] que possuem a fisionomia embaçada, efeito promovido pelo emplastamento da tinta na tela. No caso desses artistas, a não identificação, além de incentivar o afastamento com esses personagens, também provoca uma incerteza pela falta de clareza dessas personalidades.

De natureza semelhante, Leskoschek despende-se da mesma ocultação de seus sujeitos retratados como artifício narrativo das suas ilustrações de *O adolescente*, porém, indo mais além: utilizando-se do feixe de luz como elemento causador de anonimato e de suspense.

O ambiente fechado [Fig. 21] indica que observamos um quarto, através dos elementos dispostos na ilustração. Há uma cama de solteiro na esquerda da imagem, bem como uma grande janela ao fundo que cobre toda a parede e uma mesa. Percebemos que existem indivíduos espalhados pelo cômodo, em que quase nada nos é revelado, apenas os formatos dos seus corpos. Protagonista da cena, evidentemente, é aquele que se senta em um banco no primeiro plano, ao centro da xilogravura, e possui uma claridade maior que os outros que se reúnem ali.

Figura 21 – Axl Leskoschek, Ilustração de *O Adolescente* (1940), xilogravura, 11 x 9,6 cm.



Fonte: Dostoiévski, 1960, p. 356

Um clarão penetra pela janela e alcança o rosto da personagem, um efeito luminoso quase divino. Mesmo este erguendo o rosto para a luz, ela quase nada revela, deixando apenas uma impressão dos olhos, nariz e boca. Ao contrário, a impressão causada pelas partes exibidas e, ao mesmo tempo obscurecidas transforma a cena em um conjunto de incertezas sobre o caráter do sujeito, o caráter de suspense é assim ressaltado. Da mesma maneira, a luz que evidencia sem quase nada mostrar propõe uma dramaticidade na cena; como se esta claridade pertencesse ao mundo do não natural, provocada por um holofote teatral e não pelo dia.

A artificialidade da luz é um recurso utilizado na maioria das obras artísticas e seus diferentes suportes como uma técnica para estimular o suspense, mas, sobretudo, nos filmes expressionistas, *noir* e de terror. No ano de 1973, o feixe de luz foi o responsável por uma das cenas mais emblemáticas que se transformou em um clássico dos filmes de terror, *O Exorcista*,

dirigido por William Friedkin, sendo que este frame fez parte do pôster promocional do filme quando foi lançado.

Figura 22 – Imagem do filme *O Exorcista*, 1973. Direção: William Friedkin.



Fonte: Google Imagens

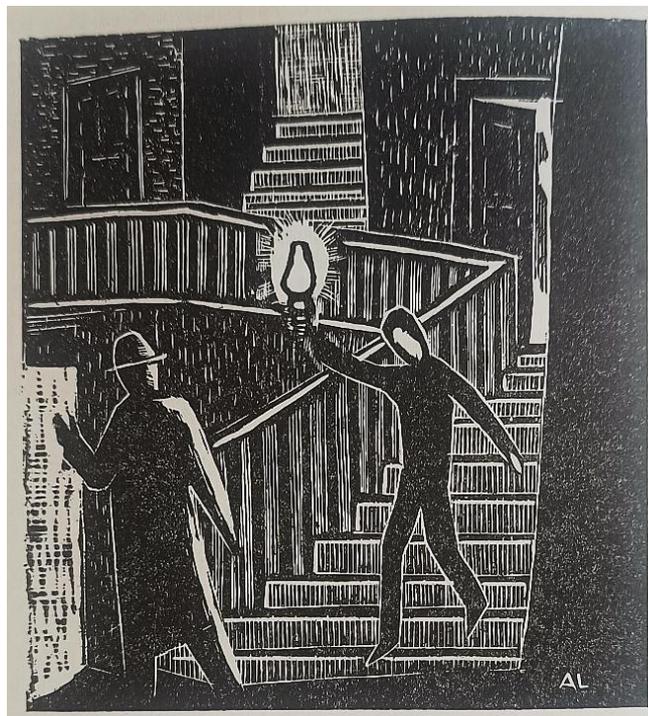
Na imagem, Padre Merrin, o exorcista, chega em um táxi ao bairro de Georgetown (Washington, D.C.) em meio à neblina fria que se forma à noite. Ele é chamado às pressas para auxiliar no caso de Regan MacNeil, uma garota de 12 anos que manifesta um caso grave de possessão demoníaca. Ao descer do automóvel, Padre Merrin para na calçada e encara a fachada da casa da família MacNeil antes de se aproximar da porta de entrada. Uma cena de suspense se desenrola aos nossos olhos e a iluminação cortada é geométrica do quarto ao padre, é também espiritual, complexa e não racional. O enxergamos de costas, sobre trajas negras, um chapéu e uma maleta na mão esquerda. A arquitetura da residência é um ser imponente, praticamente um personagem: ela domina toda a cena, mostrando-se intensamente maior à figura parada na calçada. Na verdade, a casa é muito mais velha do que Merrin, ela o antecede há, pelo menos, duzentos anos<sup>51</sup>. Ao passo que a figura sobrenatural na residência é uma presença ancestral que nasceu com o mundo ou, pelo menos, com a humanidade. Ela aguarda pacientemente que ele entre na casa, já há muito espera para o reencontro com Padre Merrin.

<sup>51</sup> O bairro Georgetown foi fundado cinquenta anos antes de Washington, D.C., sendo inicialmente uma cidade portuária de Rio Potomac. Muitas das arquiteturas do bairro são antigas, algo que casou perfeitamente para a atmosfera do filme *O Exorcista*.

Podemos conceber a luminosidade desta cena como personagens que compõem a história. Enquanto a forte claridade que atravessa a janela do segundo andar do quarto de Regan pode ser vista como o poder do próprio demônio que se manifesta pela menina, a luz do poste pode ser comparada à força de Merrin, que se volta para cima, alinhando-se verticalmente, procurando força no que está acima dele, no caso, na religião e em Deus. O combate de luminosidade já anuncia quem será o vencedor. O padre possui um pequeno foco que, comparado ao demônio, o clarão se espalha por toda a cena, se mistura às luzes da entrada, fundindo-se com ele, e alcança Padre Merrin do lado de fora, praticamente o dominando. Assim, o clima de terror se espalha através da luz, tal qual o recurso utilizado por Leskoschek [Fig. 21], a claridade aqui não povoa o mundo natural, ao contrário, ela o ultrapassa, manifestando o sobrenatural. Vemos uma batalha entre as forças sem, de fato, ver a fisionomia desses personagens. Padre Merrin está encoberto pelas sombras da noite, de costas para nós, e o demônio que possui Regan está mantido na casa MacNeil. A luz também acompanha a dramaticidade e o suspense ao evidenciar sem quase nada mostrar.

Axl Leskoschek também apresenta um personagem que se assemelha à estética de Padre Merrin em outra ilustração de *O adolescente*.

Figura 23 – Axl Leskoschek, Ilustração de *O Adolescente* (1940), xilogravura, 10,8 x 10 cm.



Fonte: Dostoiévski, 1960, p. 196.

O mesmo recurso aqui [Fig. 23] é utilizado ao posicionar a figura de costas para o observador. Ela se posiciona ao pé de uma escada elevada na parte direita da imagem. Próximo à figura, a linha do corrimão é erigida para o alto até chegar à porta entreaberta, e encontram-se com outra seguindo para a lateral esquerda. O personagem no primeiro plano da imagem entra em contato com a escuridão, fazendo com que o sobretudo que ele usa e o chapéu - que recorda o de Merrin - aparentem ser de tons escuros. Assim como na cena de *O Exorcista*, também há uma luz acima da personagem, entretanto ela é sustentada ao alto pela figura que desce as escadas, e não por um poste. Da mesma forma do personagem do primeiro plano da imagem, o segundo, de lamparina nas mãos, não vemos o rosto. O anonimato circunda, seja pelo jogo de luz e sombra da primeira figura, seja pela escolha de não descrever a fisionomia da segunda.

Através das imagens apresentadas aqui, percebemos que o vazio das expressões e, por conseguinte, da vida foi uma das principais escolhas feitas por Leskoschek. Fato que contribuiu para a unicidade ilustrativa de *O adolescente*. Uma escolha coesa para um romance que conta a história do jovem Arkádi Dolgorúki, filho bastardo do proprietário de terras Andrei Versílov e criado legalmente por um ex-servo. Arkádi narra a sua história em primeira pessoa, como uma espécie de autobiografia não intencional, já que ele mesmo diz no início que “(...) mesmo que vivesse cem anos, jamais escreveria minha autobiografia. É preciso alguém estar muito ignobilmente apaixonado por si para exprimir-se sobre sua própria vida sem se envergonhar” (Dostoiévski, 1960, p. 3). Como um narrador-personagem, percebemos aquilo que Arkádi sente: um grande ressentimento pela indiferença de seu pai biológico e pelas provocações sofridas por colegas de escola por estar em um lugar de nascido ilegítimo. Pela sua origem bastarda, ele também não pode assumir o sobrenome do pai, desta forma, não tem identidade social, pois o sobrenome que ele pode assumir, Dolgorúki do seu pai adotivo, não é quem ele realmente é. De modo a superar essa falta, Arkádi começa a conceber a ideia de que “o dinheiro nivela todas as desigualdades” (Dostoiévski, 1960, p. 83). Ele aspira ser tão rico quanto James Rosthschild:

Não sou talvez uma nulidade, mas sei, por exemplo, pelos espelhos, que minha figura exterior me prejudica, pois tenho um **rosto vulgar**. Mas se eu fosse rico como Rothschild, quem então se preocuparia com o meu rosto? Bastar-me-ia assobiar, e milhares de mulheres correriam ao meu encontro, com as suas “belezas”. Estou mesmo convencido de que, muito sinceramente, elas acabariam por acreditar que eu era belo. Sou talvez até inteligente. (Dostoiévski, 1960, p. 83, grifo nosso).

O receio do rosto vulgar que não destaca-se na multidão. Os transeuntes da modernidade são pequenas manchas escuras a manifestar o ordinário pelo pincel de Claude Monet. A ausência de qualquer identificação dos sentimentos do sujeito nos faz recuar para um local de suspeita, movidos pelas incertezas provocadas por aquela figura anônima. A falta de descrição do rosto é angustiante. Ela reflete e traduz para a imagem os sentimentos do narrador-protagonista, obrigado a viver como um comum, na marcha daquele que se mistura aos tantos outros das cidades sem se destacar em nada. Seu rosto vazio anuncia a indiferença em que vive. Ele é um estranho, um ignoto, um anônimo. Ao mesmo tempo que insere um peso quase espiritual, de forças maiores que ultrapassam a racionalidade, as vontades terrenas.

#### 4 O CINEMA EXPRESSIONISTA EM *OS DEMÔNIOS*

Após as ilustrações de *O adolescente*, conseguimos perceber que as tendências estéticas realizadas nos trabalhos de Axl Leskoschek se harmonizam com a narrativa de Dostoiévski. Seus romances que exploram a psicologia de suas personagens inseridas em contextos políticos, sociais, religiosos e filosóficos da sociedade russa do século XIX alinha-se às feições gráficas leskoschekianas ao transpor para as imagens a valorização da subjetividade, salientando a percepção individual da realidade a partir da descrição dos cenários e das figuras que o compõem. Por vezes, revelando angústias, medos e a miséria da humanidade, tal qual Arkádi Dolgorúki, narrador-personagem que teve sua perspectiva de mundo traduzida para as ilustrações de *O adolescente*. O fato é que as temáticas abordadas por Dostoiévski em seus livros, oferecem uma agradável simbiose para artistas que, como Leskoschek, possuem um apelo ao expressionismo. Talvez, seja esse um dos motivos que fez José Lins do Rego comentar no jornal *A Manhã* que Leskoschek dá “carne e alma” aos personagens, e é “um guia que nos faz atravessar o inferno dostoiévskiano sem medo” (Rego, 1944, p. 2)<sup>52</sup>. Tal argumento de Lins do Rego nos faz conceber uma série de questionamentos sobre até que ponto, para criar uma coerência entre texto e imagem, é necessário que autor e artista tenham alguns pontos de relação em seus trabalhos. Para Júlio Plaza, “A prática de colaboração entre autor (texto) e ilustrador (imagem) se faz por um critério de escolha em que predomine **certa similaridade** de pensamento nos paradigmas do estilo nas diferentes linguagens” (Plaza, 1982, p. 10, grifo nosso). Fato que ocorre nas ilustrações de Leskoschek para Dostoiévski, que, ao mesmo tempo que o artista austríaco se “adapta” ao autor, ambos possuem afinidades que se complementam; o que em muitos casos provoca mais engrandecimento da obra literária<sup>53</sup>.

Desta forma, se em *O adolescente* o artista partiu da utilização da luz e da sombra para conceber a não identificação das personagens, em *Os demônios* a penumbra continua a existir, mas ela não é utilizada para o anonimato total, apenas para parte dele.

---

<sup>52</sup> Essa mesma reportagem será mais aprofundada no capítulo “AXL LESKOSCHEK, O ODISSEU BRASILEIRO”.

<sup>53</sup> De maneira nenhuma, estamos dizendo com isso que Dostoiévski só é grande devido às ilustrações de Leskoschek. Até porque muitos outros artistas gráficos se debruçaram sobre suas obras, não apenas as da coleção José Olympio. Dostoiévski é grande por si só e isto é um ponto irrefutável. Queremos apenas articular que as obras de Leskoschek auxiliam no modo plástico do psicológico das personagens da trama.

Figura 24 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os demônios* (d. 1940), xilogravura, 16 x 9,5 cm



Fonte: Dostoiévski, 1960, p. 303

A xilogravura apresenta uma mulher em primeiro plano, vemos com maior nitidez sua posição em busto, com ar altivo. Usa um vestido preto de mangas longas, deixando, na posição que se encontra, o pulso e a mão direita revelados, onde ela segura um lápis entre os dedos. Ela possui colar que se assemelha a pérolas e um brinco pendurado na orelha. Metade de seu rosto é ocultado pelas sombras, sobrando para nós, observadores, apenas uma breve leitura do lado esquerdo do seu rosto que está iluminado. Vemos aqui a descrição de sua fisionomia: metade da boca que aparenta se fechar, apertada, e a linha de expressão escura que se forma ao redor dela, temos a indicação de uma figura mais velha, os traços denotam o tempo agindo na figura. O nariz pontudo que sobe até chegar a formação das rugas da testa contraída. Os olhos, mergulhados na escuridão, que sugerem um olhar de soslaio para a figura de costas que se retira da possível sala em que ambos estão inseridos.

Como a figura feminina é retratada na imagem, com seu semblante que afunda nas sombras, que revela e oculta ao mesmo tempo, promove suspense em relação ao caráter deste sujeito. Muito disso é provocado pela incerteza que ronda a personagem, havendo um conflito de leitura das expressões. Deste mesmo modo, uma cena à luz do dia pode ser tão angustiante quanto em um ambiente privado.

O filme *A garota da agulha*, por exemplo, apresenta a história de Karoline, uma jovem operária de uma Europa pós-guerra que perde seu emprego após ficar grávida de seu chefe. Abandonada, ela encontra apoio e consolo em Dagmar, uma mulher mais velha que é dona de uma “agência” de adoção clandestina. Para encobri-lo, ela tem o segundo ofício sendo proprietária duma loja de doces, na qual Karoline passa a trabalhar. A ideia de que as crianças doadas por mães em situações de vulnerabilidade farão parte de famílias estruturadas e com condição de criá-las de modo melhor é o ponto motriz para que muitas dessas mulheres abdicassem de sua maternidade. Entretanto, a história começa a ficar cada vez mais sombria e angustiante quando Karoline passa a questionar Dagmar sobre quais eram as famílias adotivas dessas crianças, e em busca de saber a verdade, ela resolve segui-la para ver a onde o bebê seria entregue. Nessa perseguição anônima pelas ruas de Copenhague, Karoline se depara com a cena seguinte [Fig. 25]:

Figura 25 – Cena do filme *A Garota da Agulha* (2024)



Fonte: *PIGEN MED NÅLEN* (A Garota da Agulha). Direção: Magnus von Horn. Dinamarca, Polônia, Suécia: Nordisk Film Distribution, Gutek Film, NonStop Entertainment, 2024.

Em uma viela sem saída, se instala com o carrinho de bebê. Vemos ele encostado na parede, do lado esquerdo da cena, aparentemente vazio. O cenário reporta a pobreza e o desespero de parte de uma sociedade obrigada a sobreviver a cada dia com recursos escassos. Tudo ali denota o abandono: os cestos espalhados pelos cantos, o chão sujo de palha e outros

dejetos, a carroça esquecida no fundo da cena, as paredes machadas e descascadas impregnadas de sujeira, a calha do telhado no lado esquerdo tomada pelas plantas e raízes. A única figura que se destaca do cenário descrito é Dagmar, ao centro da cena e contraste com o ambiente. A figura tem dignidade e monumentalidade que se distanciam da leitura do ambiente. Suas roupas estão perfeitamente alinhadas, os sapatos estão limpos, o cabelo perfeitamente preso em um coque e o chapéu com um grande detalhe combina perfeitamente com o resto. Dagmar olha para frente, para a entrada da viela, se certificando de que ninguém havia a visto ali. Ao mesmo tempo, em que o ambiente claro expõe toda a sua figura, não havendo dúvidas de seus movimentos, o chapéu oculta a parte superior do seu rosto, escurecendo os olhos. Seu olhar transforma-se em um vulto em plena luz do dia. A figura de Dagmar provoca incerteza. Sua mão direita com o punho cerrado causa dúvidas: estaria ela apreensiva? Com raiva? Irritada?

A cena é composta para quebrar as expectativas. O bebê que seria entregue a uma família rica tem o seu carrinho largado à sujeira, ao mesmo tempo que Dagmar, pertencente a uma classe pobre, é a figura mais distinta daquele lugar, não se mistura a ele. O seu semblante que afunda nas sombras, tal qual a xilogravura de Leskoschek [Fig. 24], oculta o caráter de Dagmar, levando a uma divergência, afinal, ela é realmente aquilo que diz ser ou não?

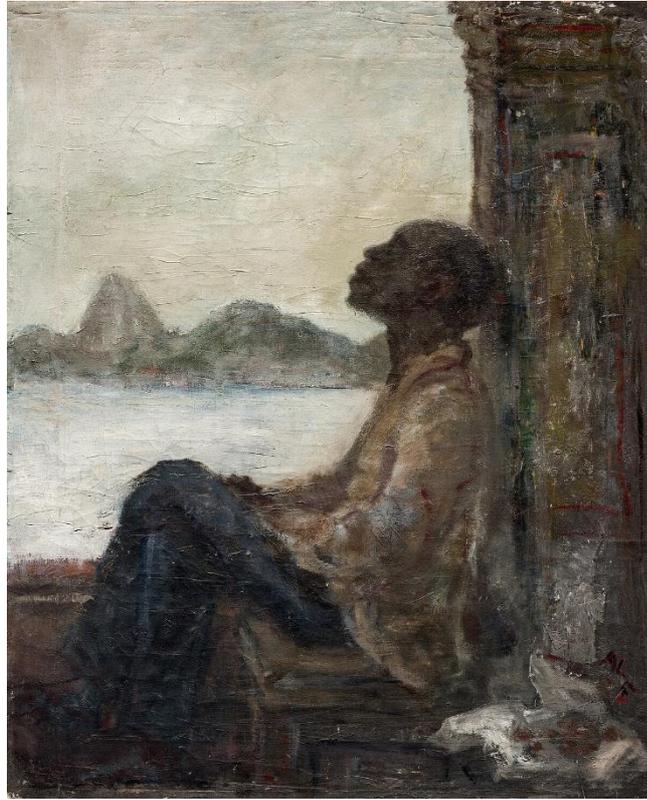
A escolha da estética narrativa adotada pelo diretor no filme *A garota da agulha* possui evidente inspiração no expressionismo alemão – que nasceu no fim da Primeira Guerra Mundial e teve seu auge a partir de 1920, mesmo ano em que se passa a história do filme de Magnus von Horn. Essa seleção temática expressionista pode ser vista mediante assuntos que alimentam sentimentos “fortes a respeito do sofrimento humano, da pobreza, violência e paixão” (Gombrich, 2015, p. 564), bem como a estética distorcida, utilização de sombras e da escuridão, um alto contraste e uma movimentação de câmera que dê um aspecto de mal-estar no espectador.

Outro particular desta estética é a ocultação dos sujeitos para trabalhar sentimentos de desconforto, horror e, algumas vezes, medo. Da mesma forma, poderia promover o revelar de sentimentos angustiosos ou, até mesmo, a melancolia da personagem que perde o sentido do cotidiano e transformando-se apática ao que está à sua volta. Essa prostração igualmente é uma forma de esconder os sentimentos humanos da figura que, de tão presa em si, nós, espectadores, não conseguimos decifrar o que se passa com ela.

Leskoschek, em uma de suas pinturas, apresenta o retrato de um homem negro totalmente preso em seus sentimentos, que está alheio à observação do artista que o flagra em

seu momento introspectivo e, também, ao nosso olhar que procura esquadrihar o que ele está pensando.

Figura 26 – o.T. (Abend), [*Sem título (Noite)*] (1945), óleo sobre tela, 66 x 53 cm.  
Propriedade de Hilde Angelini-Kothny



Fonte: UMJ/N. Lackner<sup>54</sup>

Ele está sentado com as pernas cruzadas e recosta sua cabeça na coluna, erguendo seu queixo para o alto, seus olhos estão fechados para o mundo externo, aparentando estar adormecido ou, talvez, em profunda reflexão. A paisagem no segundo plano estabelece a localização do personagem na cidade do Rio de Janeiro, onde o Pão de Açúcar se faz presente por meio do plano de fundo. A técnica artística empregada aqui é totalmente diversa das xilogravuras que o artista realiza para as ilustrações. Na tela, ele não só se utiliza da ocultação parcial da identidade do sujeito representado. Ele faz igualmente a escolha acertada de uma paleta de tons obscurecidos, motivando uma sensação de densidade e mistério acerca deste homem tão alheio a tudo e tão preso em pensamentos que nós não conseguimos alcançar.

Para além desse meio de encobrimento que sugere um segredo nos devaneios das personagens, a utilização das sombras pode igualmente servir como um ponto contrário, ao ser

<sup>54</sup> Disponível em: <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/ausstellungen/ausstellungen/events/event/10946/axl-leskoschek>

usada como expressão de uma personalidade ou sentimentos sombrios que tomam forma nas paredes.

#### 4.1 O EXPRESSIONISMO E A SOMBRA QUE PRODUZ MONSTROS

Podemos observar, dentro da história da literatura, que somente Peter Pan conseguia se separar de sua sombra, isso porque ela tinha uma vida própria e era praticamente uma entidade que se alinhava a ele em suas aventuras e seguia suas ordens. O restante de nós, meros mortais, ou presos aos ditames da civilização, nunca conseguiremos abdicar dela, pois ela sempre estará ligada aos processos psicológicos do ser humano. Por muitas vezes, dentro das reproduções na cultura, as sombras são artifícios usados para indicar um certo traço de personalidade ou, até mesmo, para quebrar a expectativa, por vezes, em cenas em que vemos algo maior nas sombras do que é na realidade. A questão aqui é que as sombras oferecem uma sugestão daquilo que está por vir, servindo de imaginação para as possíveis tragédias que estão por vir.

Um recurso utilizado por Leskoschek é provocar as sombras por meio de grandes janelas ao fundo da cena. Por exemplo, em uma cena, vemos a personagem parada no centro da cena, ao batente da porta. Não enxergamos sua identidade por estar parada contra a luz, temos a sua silhueta. O jeito que a figura se encontra é igual ao de Fiodor Pávlovitch de *Os Irmãos Karamázov*<sup>55</sup>, de qual falaremos mais detidamente no próximo capítulo. Percebemos que a figura possui cabelos longos divididos ao meio por duas tranças laterais e usa uma camisola que vai até a panturrilha, cuja transparência é provocada pela luz da janela, na qual, parada, tem a forma da cruz estruturada em sua cabeça. Ela ergue o punho esquerdo para o alto, enquanto mantém a mão direita, também cerrada, tencionada para baixo. No chão do ambiente, a sua sombra se forma, alongando seus movimentos.

---

<sup>55</sup> Refiro-me à figura 41 presente no capítulo 5, sobre *Os irmãos Karamázov*.

Figura 27 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os demônios* (1960), xilogravura, 16 x 9,7 cm.



Fonte: Dostoiévski, 1960, p. 401

A xilogravura encontra-se na divisão VIII-A chamada *A confissão de Stavróguin*, na edição da José Olympio de 1960. Tal capítulo não fazia parte da primeira publicação, em 1872, por razão de censura<sup>56</sup>. Apenas em 1906 que o texto foi publicado por Anna Dostoievskaia, a segunda esposa do autor russo. O capítulo torna-se tão polêmico porque narra, de forma detalhada, a confissão do ateu Nikolái Stavróguin ao Bispo Tíkhon que seduziu Matriócha, uma menina de 12 anos. Ela, logo depois do episódio, adoeceu e começou a delirar repetindo as palavras “Matei Deus” (Dostoiévski, 1960, p. 393). O seu desfecho foi se enforcar na dispensa.

A ilustração de Leskoschek [Fig. 27] alude ao momento em que Nikolái confessa a aparição da garota diante de seus olhos, fazendo-o se atormentar:

Diante de mim (oh! Não em realidade! Se ao menos fosse um fantasma a quem eu pudesse dirigir a palavra!) vi Matriócha emagrecida, com os olhos febris, exatamente como se mostrara de pé, na porta do quarto; abanando a cabeça, ameaçava-me com o pequenino punho. E nunca coisa nesse mundo me foi tão dolorosa. (...) Terá sido o que chamam remorso, arrependimento? Ainda hoje

<sup>56</sup> Segundo a nota da editora José Olympio, indica que o capítulo vedado pelo editor foi lido, por Dostoiévski, a amigos de confiança, a fim de que opinassem. Os amigos deram razão ao editor, argumentando que o capítulo era brutal e realístico. A nota indica que o fato de Dostoiévski ter conservado o capítulo original ao invés de destruí-lo significa que ele cedeu à opinião dos amigos, mas não se convenceu totalmente disso. Cf. Nota número 1 - DOSTOIÉVSKI, F. M. VIII-A Com Tíkhon (A confissão de Stavróguin). In: \_\_\_\_\_. **Os demônios**. Tradução Rachel de Queiroz. Prefácio Roberto Alvim Correia. Ilustração Axel de Leskoschek. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960. p. 377-378.

o ignoro (...) então ela me aparece todos os dias e sei com certeza que estou condenado (Dostoiévski, 1960, p. 399-400).

Quando voltamos a olhar para a aparição da pequena Matriócha o seu corpo frágil, debilitado pela doença que teve, destaca-se na penumbra. Ao mesmo tempo, a sombra, antes escondida no mundo mental, agora se projeta ao chão, transbordando os horrores sofridos: culpa, medo e violência. Distorcendo o seu pequeno corpo em algo que não podemos ver totalmente, porque a xilogravura se encerra antes. Aqui, a sombra da garota, ao mesmo tempo que pode manifestar o seu mundo sentimental, também funciona como a própria projeção de Nikolái através do sentimento de sentir-se condenado pelo ato vil provocado.

Nesta mesma lógica, o filme de terror psicológico, *Babadook* de 2014, da diretora Jennifer Kent, apresenta a história de Amélia, uma mãe viúva e traumatizada que começa a experienciar situações paranormais dentro de casa. A presença sobrenatural que circunda ela e seu filho ainda criança está ligada fortemente com a depressão e a angústia que a personagem vive, produzindo um monstro que vive às sombras, o Babadook.

Da mesma forma, as sombras, como um reflexo mental do indivíduo, também se projetam nas paredes atrás das personagens. Como na ilustração [Fig. 28].

Figura 28 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os demônios* (1960), xilogravura, 16 x 9,5 cm



Fonte: Dostoiévski, 1960, p. 127 e Neisten, 1981, p. 6

Diferentemente de Matriócha [Fig. 27] que não possui nenhum dos seus traços revelados, nesta imagem vemos a fisionomia da figura. Isso porque, no momento da trama em que a ilustração se refere, o personagem-narrador conta com detalhes as características dela,

A débil luz de uma vela muito fina, plantada num castiçal de ferro, avistei uma mulher e doentia magreza, mais ou menos de uns trinta anos. Usava um vestido velho de chita escura, que lhe deixava descoberto o pescoço comprido; os cabelos ralos e castanhos estavam torcidos na nuca, num coque que não teria tamanho do punho de uma criança de dois anos. Olhou-nos, com ar alegre (Dostoiévski, 1960, p. 128).

A personagem que está no segundo plano é Maria Lebiádkina e, embora tenham diferenças na forma como sua sombra é apresentada em comparação à garota Matriócha, um laço as une: a entrada de Nikolái Stavróguin em suas vidas. Em um trecho, ele declara que tomou a decisão de casar-se com Maria, que tinha uma deficiência física e mental, depois do ocorrido com Matriócha:

Um dia, vendo Maria Timoféievna Lebiádkina (...) ocorreu-me a ideia de a fazer minha esposa. Ela ainda não enlouquecera completamente, mas era uma desequilibrada sempre em êxtases e, segundo descobriram os meus amigos, amava-me em segredo até a loucura (...) Mas não consigo descobrir se embora inconscientemente (e o foi inconscientemente, com certeza), minha resolução não terá sido determinada pelo furor que contra mim próprio me dominara, por ocasião do caso com Matriócha (Dostoiévski, 1960, p. 397).

Na ilustração [Fig. 28], como igualmente narrado na trama, aparenta à personagem uma certa alegria ao receber a visita dos dois personagens parados no primeiro plano da imagem. Ela os encara, estão posicionados de costas para nós. Podemos perceber que o artista se pautou em alguns traços sugeridos pela descrição do romance para representar a personagem: o vestido escuro, o pescoço descoberto e longo, os cabelos presos para trás e a magreza que podemos observar através do fino braço apoiado em cima da mesa. Há o incômodo e a surpresa por parte do narrador ao ver a personagem se apresentar sossegadamente e ao encontrá-lo. Segundo ele,

(...) Aquela alegria serena, que o seu sorriso também refletia, surpreendeu-me muito, diante de tudo que eu sabia a respeito das violências que lhe fazia o irmão, da *nagáika* com que a açoitava.

(...)

— Está vendo, ela passa dias inteiros sentada, assim, sozinha, sem se mexer; (...) O irmão não lhe dá sequer de comer; de tempos em tempos, a velha que trata da casa de Kiríllov lhe traz por caridade alguma comida. E não compreendo como é que a deixam assim sozinha, com uma vela (Dostoiévski, 1960, p. 128).

O texto de Dostoiévski prossegue com a conversa entre a mulher e o narrador. É intrigante notar que, pela luz do castiçal de ferro projetado na parede, uma sombra, maior que

a figura frágil, mostra-se acrescida. Por ela, nitidamente vemos a mão do artista e sua “licença poética” ao ilustrar *Os demônios*. O narrador-personagem do romance intrigou-se ao deparar com aquela figura que permanece plácida aos maus tratos e violência que lhe são cometidas. Entretanto, a pergunta que surge através da obra de Leskoschek é se, realmente, a serenidade da personagem nada mais é que uma casca que se apresenta ao externo. A sombra, na parede, é totalmente diferente de como ela se apresenta fisicamente: ela é robusta, maior que ela ou qualquer outra pessoa naquele cômodo e ela é deformada, diferente de qualquer aspecto humano que conhecemos. Sugerindo que, intimamente, a personagem cria um monstro que só é revelado através das sombras. Um monstro concebido através das experiências negativas com o outro, do abandono e das mazelas que ela vive.

Da mesma maneira, o curta-metragem do diretor Tim Burton, *Vincent*, de 1982, que flerta com inúmeros elementos do cinema expressionista alemão, se utiliza do mesmo artifício da sombra como projeção dos sentimentos humanos.

Figura 29 – Frame do filme *Vincent* (1982)



Fonte: VINCENT. Direção: Tim Burton. Estados Unidos: Buena Vista Distribution, 1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5s85a-fAwaI>. Acesso em: 23 abr. 2025.

O curta narra a história de Vincent Malloy, o estranho garotinho de sete anos de idade que possui uma enorme admiração pelas histórias de Edgar Allan Poe e gostaria muito de ser igual ao ator Vincent Price, conhecido como “Mestre do Macabro”. A narração do curta-metragem de Burton também foi feita por ele, em um texto no formato de poema. Na cena [Fig. 29], Vincent, mortificado, imagina-se beirando a loucura ao mesmo tempo que a voz de Price recita: “Enquanto Vincent se encostou devagar contra a parede. O quarto começou a balançar,

a tremer e a ranger. A sua terrível insanidade tinha atingido seu auge. Ele viu Abocrombie, seu escravo zumbi e escutou sua esposa chamá-lo do além” (Burton, 1982)<sup>57</sup>. Nesse momento, Vincent olha para a parede e vê o reflexo de todo “mal” que ele provocou. Em um estado de loucura provocado pelo conflito da consciência, vê Abocrombie, seu cãozinho servo, que criou a partir de um experimento para que “ele e seu horrível cachorro zumbi pudessem procurar vítimas na neblina de Londres” (Burton, 1982)<sup>58</sup>. A sombra de Abocrombie é também reflexo do próprio Vincent. Ela sai dele e cresce em uma proporção que, ao mesmo tempo, parece subjuga-lo.

Em alguns momentos, esses monstros da penumbra também podem ser figuras que se sobrepõe à personalidade social que certo indivíduo deseja ocultar externamente. O personagem de Dr. Caligari, no filme expressionista *O gabinete do Dr. Caligari* de 1920, dirigido por Robert Wiene nos serve como exemplo.

Figura 30 – Frame do filme *Gabinete do Dr. Caligari* (1920)



Fonte: O GABINETE do Dr. Caligari. Direção de Robert Wiene. Alemanha: Decla-Film, 1920.

No enredo é narrado por Francis a partir de uma história que ele mesmo presenciou. Em um vilarejo chamado Holstenwall, na Alemanha, o Dr. Caligari se apresenta com seu ajudante, Cesare, que é sonambúlico e dorme há 23 anos. Caligari afirma que seu companheiro pode prever o futuro e promove shows com esse intuito. A questão é que desde que eles chegaram na cidade, assassinatos começaram a ocorrer sem que ninguém conseguisse descobrir o culpado. Pela ótica de Francis, descortina-se uma história de suspense onde o Dr. Caligari é uma figura

<sup>57</sup> Texto original: “While Vincent backed slowly against the wall. The room started to sway, to shiver and creak. His horrified insanity had reached its peak. He saw Abocrombie, his zombie slave and heard his wife call from beyond the grave”.

<sup>58</sup> Texto original: “He likes to experiment on his dog Abocrombie. In the hopes of creating a horrible zombie. So that he and his horrible zombie dog could go searching for victims in the London fog”.

estranha e duvidosa. Em um certo momento do filme, alcançamos sua sombra que se projeta na parede. Enquanto ele se apresenta como um homem comum e um tanto excêntrico, sua sombra cresce, e muta-se para uma percepção grotesca com dedos alongados em uma forma monstruosa.

Além das sombras, também há o recurso das linhas desproporcionais que causam uma ruptura realista à cena representada. Ela se torna outra forma de abordagem da expressão da visão do personagem, aproximando o observador para uma análise situacional daquele que vê e que narra os fatos. As obras de Leskoschek, como demonstrado, possuem intuições poderosas em suas relações com os filmes. Não apenas contemporâneos ao autor, mas igualmente poderosas quando postas em liça com filmes posteriores às obras do artista vienense.

#### 4.2 O EXPRESSIONISMO E A LINHA DISFORME

Nesta parte, voltaremos uma vez mais para o capítulo *A confissão de Stavróguin*, censurado pelo editor da primeira publicação de *Os demônios*. O texto se inicia com Nikolái Stavróguin que, inquieto e irritadiço, encontra-se com o Bispo Tíkhon no convento para conversar. Longo diálogo surge da interação das personagens. Um dos tópicos de destaque do diálogo gira em torno da existência do diabo. Uma vez mais, Dostoiévski coloca em seu romance personalidades antagônicas – um ateu e um religioso - em um colóquio que discute a forma do diabo na vida cotidiana e como isso talvez influencie nas alucinações de Nikolái.

— O senhor também parece doente.

— Com efeito, não estou passando bem.

(...)

— O senhor fala com muita segurança. Já viu outras pessoas sofrendo como eu desse gênero de alucinações?

— Sim, já vi, mas muito poucas. (...) Há muito tempo que sofre disso?

— Há certa de um ano. Mas são asneiras. Vou consultar um médico. Asneiras ridículas! Sou eu próprio, sob aspectos diferentes, mais nada. E depois dessa minha frase o senhor decerto vai pensar que continuo duvidando e que não tenho certeza de que sou eu realmente e não o diabo. (...) É mais provável que se trate de uma doença... Entretanto...

— Entretanto?

— Não há dúvida que os demônios existem; mas podem ser concebidos de diversas maneiras. (...) Sim, acredito no Diabo. Acredito canonicamente; acredito no Diabo pessoal, e não alegórico, e não tenho necessidade nenhuma de lhe fazer perguntas; é tudo (Dostoiévski, 1960, p. 382-384).

No diálogo, Nikolái entra em conflito se as alucinações dele são produtos de uma doença ou se o diabo exerce uma ação significativa. O que persegue Nikolái, afinal, é a aparição de Matriócha [Fig. 27], que ele mesmo diz não cessar, “pois desde então ela me aparece todos os dias e sei com certeza que estou condenado” (Dostoiévski, 1960, p. 400). A ilustração de Leskoschek, neste ponto, representa o diabo pessoal de Nikolái Stavróguin.

Figura 31 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os demônios* (1960), xilogravura, 16,5 x 9,8 cm



Fonte: Dostoiévski, 1960, p. 383

No primeiro plano da imagem, vemos representada uma figura masculina, na qual sabemos se tratar de Nikolái devido à ilustração estar encaixada no texto no momento de seu discurso. Sua roupa é preta em contraste com o rosto muito claro. Vemos apenas uma parte da face, onde seu olho está coberto por uma sombra escura. Acima dele, eis o diabo. Não possui chifres, apenas uma longa cauda e assas pontudas. O rosto também está sob as sombras, mostrando apenas as poucas feições do lado esquerdo, tal qual a de Nikolái. Na verdade, o diabo aparenta materializar a própria identidade de Stavróguin, como se fosse um duplo. Ao mesmo tempo, humano e diabo convivem no mundo. Na verdade, a julgar pelo contato do ombro direito de Nikolái com a perna da figura diabólica, poderíamos inferir que ela não é mais do que a própria sombra dele, se manifestando em seus delírios.

A coroa que o diabo carrega, com o símbolo sagrado da cruz, lembra as dos reis absolutistas em monarquias religiosas no qual Deus “escolhia” o governante, tal qual vemos no retrato da rainha Elizabeth I em seus trajes reais, onde sua coroa se destaca por meio das inúmeras pedras valiosas preta, branca e vermelha. Arcos arredondados de ouro partem da base que toca a sua cabeça e cabelos ruivos, e se unem no meio, sustentando a pequena cruz no topo. Muito parecida com a descrição de Leskoschek.

Figura 32 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os demônios* (1960) [detalhe]



Fonte: Dostoiévski, 1960, p. 383

Figura 33 – Levina Teerlinc, *Queen Elizabeth I* (1599), óleo em painel, 127,3 x 99,7 cm. National Portrait Gallery, Londres.



Fonte: Wikimedia Commons

O que vemos aqui é que na ilustração o artista austríaco subverte a ideia de que o monarca absolutista é o enviado de Deus na terra para estabelecer que Nikolái, o ateu, é o escolhido do Diabo.

Os ângulos distorcidos da ilustração igualmente corroboram para uma imagem fora da realidade. Bem pautada no momento da alucinação de Nikolái, que parece perder o contato com o mundo externo. Da mesma forma, vemos a utilização dos cenários disformes em *O Gabinete do Dr. Caligari*.

Figuras 34 e 35 – Frames do filme *Gabinete do Dr. Caligari* (1920)

Fonte: O GABINETE do Dr. Caligari. Direção de Robert Wiene. Alemanha: Decla-Film, 1920.

A estética utilizada no filme de Robert Wiene pode ser compreendida como uma metáfora do olhar deformado da realidade, uma realidade possível, mesmo que transvestida na impossibilidade da paranoia psiquiátrica do personagem. A primeira cena [Fig 34] é a representação do sonambulismo de Cesare, ajudante do Dr. Caligari como já o mencionamos anteriormente<sup>59</sup>. Vemos sua face duplicada no momento da hipnose em que ele é acordado e começa a responder às perguntas de Caligari. No meio, um corredor com vários batentes distorcidos se prolonga, em um vórtice sem fim. Acordado do sono, Cesare não possui o domínio completo de suas próprias faculdades mentais, obedecendo ao seu mestre Caligari. Quando ele caminha pelas ruas do vilarejo de Holstenwall [Fig. 35], elas são tão distorcidas quando sua mente está, com ruas estreitas e entrecortadas que aparentemente não dão em lugar nenhum, como se Cesare nunca conseguisse achar uma saída, obrigado a caminhar por lugares que não possuem fim.

Da mesma maneira, as linhas disformes da ilustração [Fig. 31] apresentam o caráter psicológico de Nikolái, que teve o seu olhar distorcido do mundo a partir de suas alucinações. Na verdade, poderíamos ir mais fundo nesta questão e dizer que Dostoiévski trata, em certo aspecto, o quanto que o ateísmo de Nikolái provocava o seu olhar deformado do mundo, via ações gananciosas e da quebra de valores morais.

Em *Metrópolis*, filme de 1927 do diretor austríaco Fritz Lang, a cidade que possui o mesmo nome do título, tem seus traços industriais inspirada no movimento de *Art Déco* no qual o equilíbrio geométrico e a utilização de materiais finos e luxuosos transmite um aspecto de modernidade e de rapidez dos veículos de transporte. No subterrâneo vive a classe operária, obrigada a trabalhar em uma jornada de dez horas por dia para sustentar a cidade e impedida de

<sup>59</sup> Narrativa da história, página 11.

ter qualquer tipo de lazer ou diversão proporcionada para a elite. O contato entre esses dois mundos é feito por Freder, filho do dono de Metrópolis que resolve ir até o subterrâneo após conhecer Maria, uma espécie de líder espiritual dos trabalhadores.

Figura 36 – Frame do filme *Metrópolis* (1927)



Fonte: METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha: Parufamet, 1927.

A cena se passa no subterrâneo de Metrópolis. Os trabalhadores encaram o pequeno púlpito à frente, onde avistamos Maria com os braços abertos enquanto, atrás dela, cruzeiros de tamanhos diversos preenchem o espaço. Acima, as linhas da parede de fundo formam ondulações que entram em contraste com as linhas retas da grande cidade. Essa cena mostra o apelo ao misticismo que os operários possuem, como uma forma de conseguir lidar com a realidade esmagadora em que vivem. As distorções das linhas no cenário são mais discretas do que em *O Gabinete do Dr. Caligari*. Entretanto, podemos notar que mesmo aqui, em *Metrópolis*, elas são usadas para indicar uma realidade deformada pelas mazelas, ao apego ao sobrenatural para conseguirem vivê-la.

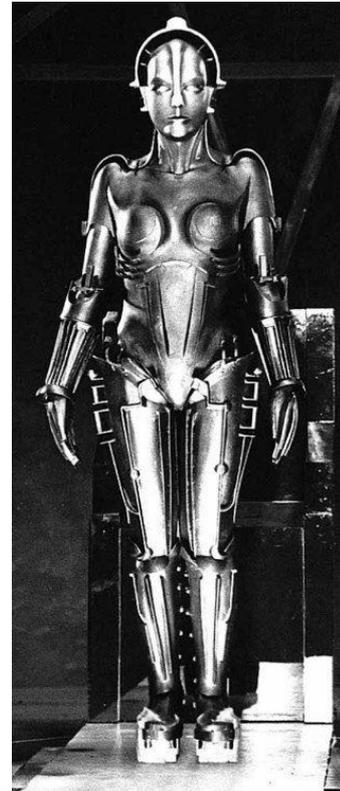
É interessante notar que Leskoschek, na obra *Liebespaar*, traz uma proximidade plástica com a personagem robô de *Metrópolis*.

Figura 37 – Axl Leskoschek, *Liebespaar* [Amantes] (1947), estêncil, 23,3 x 31,5 cm. Coleção particular, Eichgraben.



Fonte: Sezession Graz. Disponível em: <http://sezession-graz.at/axl.leskoschek/>. Acesso em: 23 abr. 2025.

Figura 38 – Personagem do filme *Metrópolis* (1927)



Fonte: METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha: Parufamet, 1927

Não foi possível encontrar mais informações sobre a obra de Leskoschek intitulada *Liebespaar* (amantes). Sabemos que é datada de 1947, pela assinatura no canto inferior direito da obra. Ano em que o artista continuava no Brasil. A temática da obra representa um homem negro de pele escura e uma mulher negra de pele clara em uma relação sexual em um ambiente externo, pois conseguimos presumir que atrás deles encontram-se folhagens e pequenas casinhas no plano de fundo. O que mais chama atenção aqui é como a descrição das personagens fazem uma alusão a robô de *Metrópolis*: desde o tronco reto, passando pela sugestão arredondada dos seios, braços cumpridos e mãos e pés chapados, até a cabeça, que assim como a personagem de *Metrópolis*, o casal também possui uma espécie de “auréola” que é possível ser o cabelo e os olhos grandes.

Voltando às linhas disformes presentes na ilustração de Leskoschek em *Os demônios*, elas surgem de forma mais discreta com o personagem de Piótr Stepánovtich que desce as escadas correndo para descobrir Fédka sentado bebendo.

Kirílov abriu a porta de uma peça pequena e escura que comunicava com a cozinha por uma escada de três degraus; era uma espécie de alcova onde morava a criada. Num canto, sob os ícones, estava Fédka sentado a uma mesa; tinha diante de si uma garrafa de vodca e um prato de carne fria com batatas (Dostoiévski, 1960, p. 536).

As distorções não se apresentam na ilustração [Fig. 37] com muita intensidade, mas elas estão ali. A exemplo da cadeira na qual Fédka faz o movimento de se levantar, a mesa está torta e suas linhas que seguem a direção opostas dos degraus da escada. Stepánovtich, que desce até a pequena sala, parece de desequilibrar, com o seu corpo tombando para frente e os dois pés quase perdendo o contato com o chão.

Figura 39 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os demônios* (1960), xilogravura. 16,3 x 10 cm



Fonte: Dostoiévski, 1960, p. 537 e Neisten, 1981, p. 8

Piótr Stepánovtich tem sua mão direita espalmada. Parte do seu corpo é contemplado por uma espécie de “mancha” na parede em formato orgânico. Ela parece ser uma espécie de recorte da parede de tijolos que interrompe a ordem horizontal dos retângulos ao trazer outra organização: linhas finas na diagonal que harmonizam com a figura de Piótr que desce as

escadas. Neste momento do romance, ele está desesperado que Fédka possa deixar seu grupo – que o próprio Stepánovtich criou, afirmando que a intenção era formar uma “nova sociedade” e alcançar o poder. Entretanto, com a hipótese de que “os fins justificam os meios”, o grupo foi manchado por tantos assassinatos que praticaram para alcançarem o objetivo almejado e assim, começou a se deteriorar.

É interessante constatar que o recorte na parede que alcança por inteiro Piótr é um setor a parte de todo o cenário que nos é apresentado na ilustração. Por meio dessa forma que se estrutura às suas costas, podemos intuir que ela seja quase uma espécie de “aura” que expande os seus próprios anseios e visões do mundo que, quando em contato com a realidade, tenta distorcê-la e “infectar” os outros ao seu redor. É uma forma volúvel que em determinados lugares pode se alastrar, ou diminuir dependendo dos estímulos que tem para isso, tal qual a personagem Kaonashi (sem rosto) do filme *A viagem de Chihiro* (2003) de Hayao Miyazaki, que é um intrigante espírito de máscara branca que muda conforme as coisas e pessoas que encontra. Porém, há algumas diferenças aqui neste caso: Kaonashi mudava por ser altamente influenciável, já a sombra de Piótr Stepánovtich se modifica para influenciar.

Isso pode ser percebido pelo seu corpo totalmente dominado por ela, ou seja, uma convicção de que aquele mundo que ele aspira é o mundo correto de existir e por isso as linhas diagonais obedecem ao sentido do seu corpo, pois ele é o criador daquele mundo que divulga. Ao mesmo tempo, a massa orgânica alcança a cabeça de Fédka, buscando atingir por meio da propagação de ideias e de ideais sobre o que seria uma vida melhor. Se ele abrir espaço, a massa o dominará, ele estará inteiramente dentro daquele “organismo”.

Entretanto, na página seguinte, onde a ilustração de Leskoscheck se encontra, Fédka recobra a razão sobre isso mesmo e passa a obedecer aquilo que ele acha certo, e não o que Piótr manda. Ele diz a ele:

Escuta, Piótr Stepánovtich, desde o começo me vens enganando – e por isso te considero um canalha, um pagão, um piolho... para mim não passas disso. Prometeste muito dinheiro em pagamento do sangue inocente – prometeste isso a mim (...) De sorte que o verdadeiro assassino és tu. E sabes o que te espera, só porque na tua depravação deixaste de crer no próprio Deus, o verdadeiro Criador? Tu és igual a um pagão, vales o que vale um tártaro (Dostoiévski, 1960, p. 538).

A discussão entre os dois transformou-se em uma briga física na qual Piótr saiu com o rosto bastante ferido.

Na ilustração que inicia a terceira e última parte do romance de Dostoievski, vemos que Leskoschek faz um breve resumo dos acontecimentos que estarão presentes na trama.

Figura 40 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Demônios* (1960), xilogravura. 16 x 9,7 cm



Fonte: Dostoiévski, 1960, p. 445 e Neisten, 1981, p. 8

No fundo, escuro com alguns riscos, estão distribuídas cinco esferas contendo cada qual uma cena. Pelas representações já é perceptível que nada de bom irá acontecer: vemos morte, briga, sofrimento e um enterro. Tudo a partir das sombras humanas que interpretam todas as mazelas que o caráter pode provocar através da violência, do individualismo e da ilusão de negar a honra, o amor, a verdade e a amizade em favor da crença que somente o “mal” pode conduzi-los ao poder político.

As linhas, como a principal técnica da xilogravura, alcançam grande meio de expressão por meio de Leskoschek, que se utiliza dela para intensificar o sentimento que determinada personagem possui ou a personalidade que lhe escapa, na cena que é representada. Pelas linhas também podemos captar o processo de vilania das figuras, como veremos a seguir no romance *Os irmãos Karamázov*.

## 5 OS IRMÃOS KARAMÁZOV E A REPRESENTAÇÃO DA VILANIA

Dostoiévski possui inúmeras obras literárias importantes no cenário da cultura ocidental, entretanto, é possível afirmar que *Os irmãos Karamázov*, ao lado de *Crime e castigo*, é considerada uma das mais importantes do conjunto. É a última obra a ser escrita antes da morte do escritor, em fevereiro de 1881. Para a edição da José Olympio, a responsabilidade das ilustrações de *Os irmãos Karamázov* ficou a cargo de Axl Leskoschek, o que pode dizer muito sobre o quanto a editora confiava no trabalho dele, a ponto de deixar em suas mãos a execução de um projeto tão grande, pois a edição contou com dois volumes que totalizaram 887 páginas, de um romance tão famoso.

Neste capítulo, nos deteremos sobre outro aspecto das xilogravuras de Leskoschek. A vilania que os sujeitos demonstram no meu modo de viver no mundo. Sendo Fiódor Pávlovitch Karamázov, o pai dos irmãos Karamázov que é um libertino descarado e sem consciência moral, o personagem chave para a leitura de imagem. Desse modo, não podemos nos furtar aqui de fazer um breve resumo sobre a narrativa, para então melhor analisarmos o poder do emprego de suas xilogravuras.

O romance narra a história de hostilidade familiar, representando, talvez, uma das famílias mais conturbadas da literatura, por meio do conflito entre o pai e seus três filhos abandonados por sua indiferença aos cuidados de terceiros. Durante a narrativa, que se passa na Rússia czarista, observamos as particularidades da personalidade de cada um dos irmãos e como cada um lidou com as mágoas que sentiam pelo pai. Dmítiri (Mítia), o filho mais velho, é impulsivo e irreflexivo; Ivan (Vânia), o intelectual cético; Alexei (Aliocha), o caçula, de boa personalidade, quase puro.

O nome da família, Karamázov, é um prenúncio da própria história. A palavra é o plural de Karamazov, composta por *Kara* (castigo) e o verbo *mázat* (sujar). A família sofre a sina de provocar a própria punição. Uma espécie de maldição hereditária que não se pode escapar. Fiódor Pávlovitch é a figura responsável por iniciar esse castigo, afinal, ele é o patriarca que deu origem aos irmãos Karamázov.

Voltemo-nos às imagens e investiguemos o que as linhas de Leskoschek dizem sobre ele.

## 5.1 FIÓDOR PÁVLOVITCH, VILANIA EM LINHAS ANGULOSAS

Como já dissemos anteriormente, Fiódor Pávlovitch é uma figura insensível aos filhos. Construído por Dostoiévski como libertino, egoísta, mesquinho e devasso, o seu senso de justiça está sempre voltado para si. Observe como o personagem é apresentado na primeira página: “Fiódor Pávlovitch era uma dessas pessoas ao mesmo tempo, corruptas e inábeis – tipo estranho, mas bastante comum –, que se limitam a cuidar apenas de seus próprios interesses” (Dostoiévski, 2013, p. 21). Ele começou como um pequeno proprietário pobre, dependente de outros e vivendo como um “parasita”. Mas mesmo a sua condição financeira não sendo favorável, não o impediu de viver de maneira extravagante por toda a sua vida. Entretanto, longe de ser uma figura estúpida, apesar de, por vezes, aparentar, o autor esclarece que ele era extravagante, mas não idiota, “ (...) pois as pessoas dessa espécie são, em sua maioria, inteligentes e astutas” (Dostoiévski, 2013, p. 21).

Com a perspicácia voltada para interesses próprios, o Sr. Karamázov casou-se duas vezes com a intenção de apoderar-se do dinheiro do dote das suas conjugues. Com a sua primeira mulher, ele conseguiu. Adelaída Ivánovna, tinha origem nobre e foi a mãe de Dmíttri, o filho primogênito. Contudo, o casamento não foi duradouro. Ela acabou fugindo “com um seminarista paupérrimo, deixando no colo de seu marido um filho de três anos, Mítia [Dmíttri]” (Dostoiévski, 2013, p. 23). Um tempo depois, segundo fofocas, ela faleceu em um cortiço de tifo ou fome (2013, p. 23). Fiódor Pávlovitch nem se lembrava da existência do menino, que foi recolhido e criado pelo servo da casa, Grigóri. Até o momento que o primo da finada esposa aparecer reclamando a tutela de Dmíttri para criá-lo. Presença infantil que, segundo Dostoiévski indica, Fiódor Pavlovitch se esqueceu, pois “por um momento pareceu não compreender de que criança se tratava, e até mesmo surpreender-se por ter um filho em algum canto de suas propriedades” (Dostoiévski, 2013, p. 25).

Durante sua infância, Dmíttri cresceu acreditando que possuía alguma fortuna oriunda da herança da mãe. Seu desejo era, quando se torna adulto, ser independente. Ele julgava ter direito a essa benesse. Porém, o seu pai insiste em não lhe ceder nada, pois, ao longo dos anos, ele lhe deu pequenas somas que, juntas, contabilizavam o valor total de seus bens. Desagrado, Dmíttri acusa o pai de mentiroso. Para agravar a situação, pai e filho brigam ao longo da trama pela atenção de uma mesma mulher, Grúchenka. Importante sublinhar que Dmíttri possui características semelhantes ao pai, como a impulsividade e devassidão, mas difere-se por manter a honradez.

Destacamos aqui duas ilustrações de Leskoschek que representam Fiódor Párvlotch [Fig. 41] e [Fig. 45]. Mediante os elementos oferecidos na trama por Dostoiévski, o artista concebe a personagem tendo em conta a sua personalidade imoral:

Figura 41 – Axl Leskoschek, ilustração de *Os Irmãos Karamázov*, xilogravura. 9,8 x 6,6 cm.

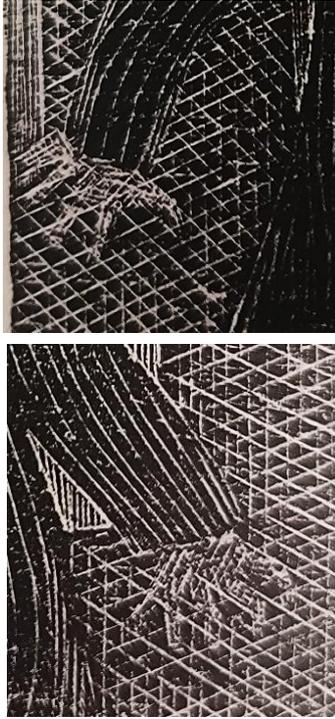


Fonte: Dostoiévski, 1961, p. 684 e Neisten, 1981, p. 11

Esta gravura encontra-se no capítulo VII do Quinto Livro, *Pró e Contra*. Fiódor Párvlotch está posicionado de costas para uma grande janela. A contraluz do ambiente noturno nos oferece poucos vestígios de sua fisionomia, a não ser pelo pouco que vemos dos olhos e da boca levemente entreaberta. Observamos uma massa escura a cobrir todo o seu corpo, possível ser um longo casaco, chega até os joelhos. Nesta passagem da trama, Párvlotch está ansioso e em alerta pela visita de Grúchenka, que prometeu ir ao seu encontro as escondidas, “O coração aflito do velho batia violentamente, ele andava de lá para cá pelas salas e quartos desertos, tentando ouvir alguma coisa (...) seria preciso abrir-lhe o mais rápido possível, não a deixar um só instante à entrada, pois ela poderia sentir medo e fugir” (Dostoiévski, 2013, p. 309).

Párvlotch é apresentado como uma figura animalesca à espreita. Suas mãos, única parte do corpo que não foi ocultada pela escuridão, revelam os dedos pontudos que se deformaram até se transformarem em garras [Fig. 42].

Figura 42 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (detalhe: as duas mãos de Fiodor Párvlotch)



Fonte: Dostoiévski, 1961, p. 684 e Neisten, 1981, p. 11

Figura 43 – Frame do filme *Nosferatu* (1922)



Fonte: NOSFERATU, uma sinfonia de horror.  
Direção: F. W. Murnau. Alemanha: Prana-Film, 1922

As mãos desfiguradas de Fiódor traçam dedos pontudos que alteram o aspecto humano para converter-se em algo animal. Colocadas lado a lado à figura de *Nosferatu*, filme de 1922, dirigido por F. W. Murnau, as relações entre os personagens se agigantam. Elas se relacionam através do potencial perigoso que assumem. Embora o aparecimento dessas personagens seja representado na cena de forma diferente – Párvlotch surge com sua silhueta por entre as sombras, enquanto Nosferatu não apresenta a sua persona encarnada, ele é apenas a impressão formada pelas sombras -, ambos se utilizam do recurso da escuridão para existirem em cena, na qual intensifica a noção de suspense e aflição.

É necessário destacar outra deformação apresentada na ilustração de Leskoschek, sendo o rosto sombrio de Pávlovitch [Fig. 41].

Figura 44 – Axl Leskoschek, ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (detalhe: a cabeça de Fiódor Párvlotch).



Fonte: Dostoiévski, 1961, p. 684 e Neisten, 1981, p. 11

Notamos a triangulação do rosto, onde o queixo forma a ponta, indicando a descida para o resto do corpo. Além disso, a boca está retorcida. Em simultâneo, o lado esquerdo está aberto, enquanto o lado direito se fecha, formando um sinal de “maior que” (>). A orelha esquerda também se alinha em uma ponta e chega aos cabelos laterais, no qual, ao lado direito, três vincos se formam. Para além das linhas pontiagudas, os cabelos desgrelhados indicam uma certa desordem mental do personagem. Algo coerente com a descrição detalhada que Dostoiévski faz a respeito do psicológico de Fiódor Pávlovitch que, embora fosse astucioso, vivia num caos próprio, provocado pelo acúmulo de seus excessos e exageros constantes na sua forma de viver e se portar. Até mesmo o modo de se expressar, verborrágico e com um senso de humor um tanto duvidoso, como no caso desta passagem em que ele conversa com mestre Zózimo:

É verdade, não sou rei. E imagine só, (...) eu já sabia disso, juro! O que você queria, eu sempre me expresso mal! Vossa Reverência! – exclamou de repente, em tom patético. – O senhor tem diante de si um verdadeiro tolo. Essa é a minha maneira de me apresentar. Um velho hábito, que pena! Se às vezes falo fora de hora, é muito a propósito, com a intenção de fazer os outros rirem e de ser agradável. Há sete anos, cheguei numa pequena cidade para fazer pequenos negócios (...) Fomos até o capitão da polícia, tínhamos alguma coisa a pedir a ele (...) Eu lhe falei com toda a facilidade de um homem muito sociável: “Senhor Capitão, por favor, seja nosso cafetão!” (...) E logo vi que isso não tinha a menor graça... (...) Corri atrás dele, gritando: “Sim, sim, o senhor é Capitão, e não Cafetão!” (Dostoiévski, 2013, p. 55-56).

Ademais, a toda agitação e tumulto que a presença de Pávlovitch provoca quando posta em cena, há o traço de atordoamento que Leskoschek representa na fisionomia da personagem. Percebemos que seus olhos divagam, indicando certa insensatez e um estado de delírio. E na cena representada pela xilogravura [Fig. 44], ele está, de fato, em um estado de paranoia

esperando a amada Grúchenka enquanto desconfia que Mítia, seu primogênito, o observa para pegá-lo em flagrante. Como um animal à espreita nas sombras, Pávlovitch aguarda aflito o objeto de seu desejo, enquanto suas mãos abertas e dedos pontudos estão prestes para atacar, a qualquer momento, algo que lhe pareça uma ameaça, pronto para “dar o bote”, assim como a figura de Nosferatu. A aparência de Fiódor Pávlovitch se iguala à de um lunático, mas nem por isso os seus traços pontiagudos deixam de ser mordazes.

Seus olhos lunáticos uma vez mais são representados em outra ilustração [Fig. 45] feita por Leskoschek:

Figura 45 – Axl Leskoschek, ilustração de *Os Irmãos Karamázov*, xilogravura. 9,7 x 7,6 cm.



Fonte: Dostoiévski, 1961, p. 882 e Neisten, 1981, p. 15

Na gravura, notamos mais detalhes de seu rosto: o olhar perdido e distante e a sua boca levemente aberta, mostrando um pouco dos dentes. Fisionomia alienada e grotesca que tanto se aproxima das personagens de Jheronimus Bosch em *Le Portement de croix* [Fig. 46].

Figura 46 – Jheronimus Bosch, *Le Portement de croix* (c. 1510-1516), pintura a óleo, painel, 76.7 x 83.5 cm



Fonte: Musée des Beaux-Arts de Gand. Disponível em: <https://www.mskgent.be/fr/collection/1902-h>

Na obra, Bosch representa Cristo ao centro, carregando a sua cruz até o calvário, enquanto uma legião de pessoas o cerca. Na turba em questão, a figura do velho que aparece atrás de Verônica e o personagem mal-encarado no primeiro plano da imagem [Fig. 47] possuem certa semelhança às feições de Pávlovitch.

Figura 47 – Jheronimus Bosch, *Le Portement de croix* (detalhes) e Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (detalhe)



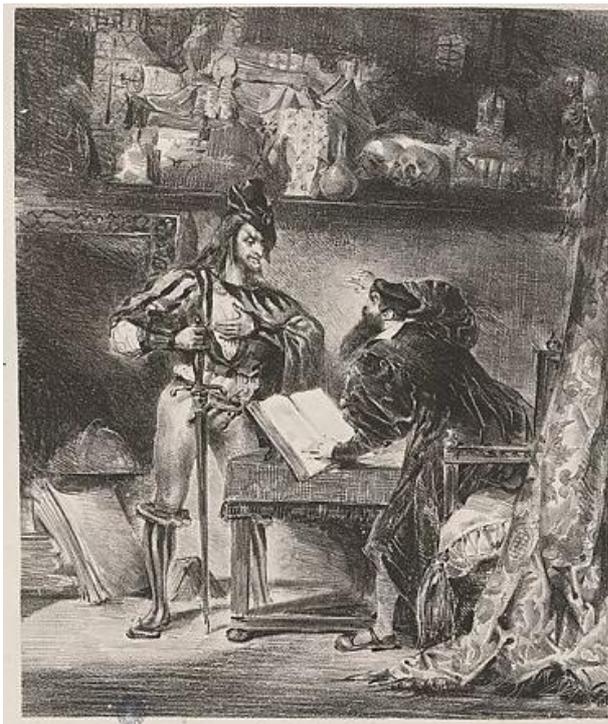
Fonte: Musée des Beaux-Arts de Gand e Dostoiévski, 1961, p. 882 e Neisten, 1981, p. 15

O olhar fora de foco dos dois homens representados por Bosch, o formato do nariz e a boca entreaberta indica um estado de insanidade e malícia que assemelha ao estado psicológico representado na figura de Fiódor Pávlovitch.

Outro ponto constatado é o retorno das linhas pontiagudas que constituem o rosto do personagem de Dostoiévski. Os cabelos laterais novamente formam pontas, além das sobrancelhas, bigode e a barba. O queixo também é muito anguloso, e conversa com a parte superior da testa, onde, bem no meio, há um formato de “v” sugerindo um par de chifres na cabeça de Pávlovitch. Sua aparência animalesca reaparece e o aproxima de uma figura diabólica. Seu aspecto dialoga com outra encarnação do mal bem conhecida da literatura clássica ocidental: Mefistófeles. Sua figura foi representada em litografia pelo artista francês Eugène Delacroix, em uma das muitas ilustrações da narrativa teatral de Fausto, escrita por Johann Goethe.

Na história, Fausto, movido pelo desejo de adquirir ainda mais conhecimento que sua época permitia, negocia com Mefistófeles um pacto de viver por anos sem envelhecer. Até que, quando se findasse o acordo, ele o levaria para o inferno. Na litografia de Delacroix [Fig. 48], vemos o exato momento em que Mefistófeles aparece para ele, se apresentando e lhe sugerindo o contrato.

Figura 48 – Eugène Delacroix, *Méphistophélès apparaissant à Faust*, 1827, litografia, 4<sup>o</sup> état. Département des Estampes et de la Photographie, Bibliothèque Nationale de France, Paris.



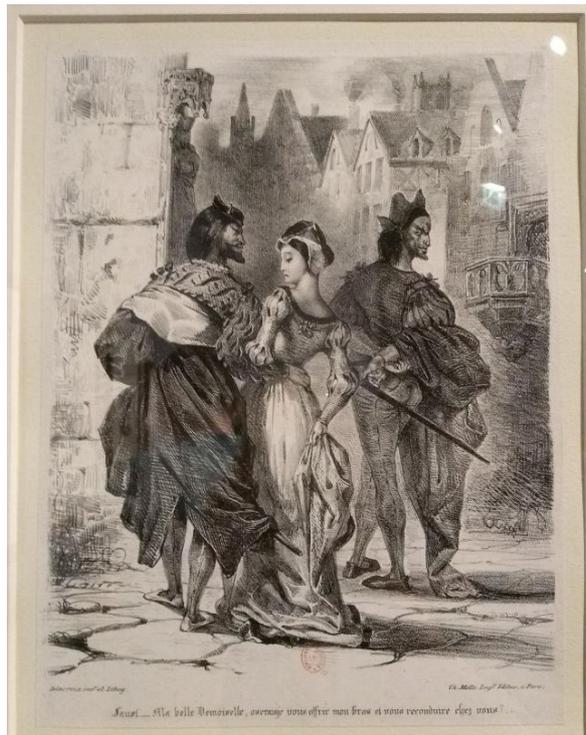
Fonte: Fotografia de Luisa Vianna, 2018

Mefistófeles, de pé, apresenta-se a Fausto como um nobre. A blusa de mangas bufantes atribui uma pompa à sua persona. Fausto, ao que aparenta, é pego desprevenido por sua presença enquanto estava lendo e levanta-se, agitado, ao percebê-lo em sua sala. É interessante notar que há um contraponto entre o seu rosto e o de Mefistófeles. Este último é elaborado com feições pontiagudas, do chapéu até a direção do nariz, que aponta para a protuberância do queixo. Além de sua mão direita segurar uma espécie de cajado que se assemelha a uma espada. Ele vai se afinando até formar uma ponta afiada que toca o chão.

Por sua vez, Fausto, embora de costas para nós, possui traços menos severos. Mefistófeles, pelo seu histórico vilanesco, é uma figura muito mais perigosa que Fausto, ao menos nesta primeira imagem de Delacroix. No decorrer da narrativa, Fausto torna-se totalmente mancomunado com o demônio. Em outra passagem [Fig. 49], ele se apaixona por uma jovem chamada Margarida e pede auxílio a Mefistófeles para seduzi-la.

Figura 49 – Eugène Delacroix, *Faust cherchant à séduire Marguerite*, 1827, litografia, 2º état.

Département des Estampes et de la Photographie, Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Fonte: Fotografia de Luisa Vianna, 2018

Na gravura de Delacroix, Fausto segura Margarida pela cintura enquanto Mefistófeles está posicionado do lado direito da imagem, um pouco mais adiante dos dois. Segura, uma vez mais, o seu cajado pontudo na mão direita e tem uma contração dos lábios da qual parecem derivar um meio sorriso. Podemos supor que ele está satisfeito com a cena, mesmo não olhando

diretamente para os dois personagens atrás dele. O mais intrigante é perceber que as feições de Fausto modificaram drasticamente em relação à outra apresentação [Fig. 48] de sua imagem feita por Delacroix.

Figura 50 – Eugène Delacroix, *Faust cherchant à séduire Marguerite* (detalhes)



Fonte: Fotografia de Luisa Vianna, 2018

Fausto, ao meio, está muito mais próximo à expressão maléfica de Mefistófeles, à direita, cujas pontas sugerem algo mais perigoso do que os traços delicados e arredondados que a figura humana de Margarida proporciona. As feições de Fausto se modificam: queixo, nariz e sobancelha, para entrar em conformidade com as de Mefistófeles.

É evidente que Fausto e Mefistófeles são figuras diabólicas muito mais elegantes que Fiódor Pávlovitch. Mesmo que os personagens de Delacroix se utilizem de uma pompa nas vestimentas, sua extravagância nunca passa para o limite do ridículo, algo que acontece com Pávlovitch. Essa estratégia é atribuída à impressão que a linha causa ao observador da imagem.

Figura 51 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (detalhe) e Eugène Delacroix, *Faust cherchant à séduire Marguerite* (detalhes).



Fonte: Dostoiévski, 1961, p. 882 e Neisten, 1981, p. 15 e Fotografia de Luisa Vianna, 2018

Embora as linhas angulosas de Leskoschek e Delacroix gerem a sensação de desconforto quando olhamos esses personagens – indicando algo perigoso, como se fosse nos machucar a qualquer momento –, as linhas finas que traçam o rosto de Mefistófeles e Fausto também causam a impressão de requinte, nos fazendo compreender essas figuras como bem-apresentadas, sedutoras e perigosas.

Por sua vez, os traços de Fiódor Pávlovitch tornam a sua figura grosseira. Não há nada nele de atraente e admirável. O perigo que ele representa está no campo da personalidade desagradável. E compreendido como tal, Leskoschek aborda nas linhas da xilogravura a representação de sua figura ébria, de personalidade duvidosa.

A ilustração que inicia a primeira parte do romance resume o conflito e as características de cada membro do clã Karamázov.

Figura 52 – Axl Leskoschek, ilustração de *Os Irmãos Karamázov*, xilogravura.



Fonte: Dostoiévski, 1961, p. 373.

Fiódor Pávlovitch, como um grande bufão que se apresenta, surge sentado no primeiro plano da imagem. Segura uma garrafa de bebida alcoólica na mão esquerda, enquanto o pequeno copo de vodca está caído em cima da mesa. Pávlovitch olha debochadamente para o

primeiro filho, Dmíttri, que segura o seu ombro direito enquanto se prepara, com o braço erguido, para dar uma bofetada no pai que zomba dele. Por sua vez, Aliocha, o filho caçula, segura seu braço a fim de fazê-lo parar a ação que pretende executar. Logo atrás deles, Ivan, o filho do meio, observa a cena com os braços para trás. Ele não toma partido de nenhum dos lados, observa introspectivamente, de uma certa distância, tudo o que ocorre sem, aparentemente, nada lhe abalar. Enquanto isso, outras duas pessoas assistem à cena da briga familiar no fundo do cômodo.

E assim, depois desta representação, inicia-se a história do ridículo Fiódor Pávlovitch e de seus três filhos de personalidades tão distintas.

## 5.2 AS LINHAS ANGULOSAS E AS GARRAS AFIADAS

Ivan e Alexei Karamázov são os outros dois filhos de Fiódor Pávlovitch, frutos do seu segundo matrimônio. Casou-se com Sófia Ivânovna, órfã desde criança e criada por uma benfeitoresa rica de alta posição social. O interesse por ela parecia ter vindo de uma paixão por sua aparência, mas a moça faleceu de uma doença nervosa. Quanto aos filhos, se Pávlovitch não ligou para o primeiro rebento, os outros dois não tiveram um destino diferente. Segundo o autor, “depois da morte dela, os dois pequenos tiveram a mesma sorte do primogênito: o pai os esqueceu, abandonou-os totalmente, e eles foram recolhidos pelo mesmo Grigóri, em suas dependências” (Dostoiévski, 2013, p. 28).

No álbum *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski*, uma das xilogravuras representa uma cena em que Ivan e Aliocha conversam sentados à mesa [Fig. 52]. Ivan apoia seu cotovelo esquerdo no móvel em direção ao seu irmão mais novo. A parte direita do seu rosto está encoberta pelas sombras, manifestando uma das características de sua personalidade introvertida. Já de Aliocha, sentado do lado direito, só nos é perceptível o vulto, a túnica e o manto que cobre a cabeça.

Figura 53 – Axl Leskoschek, ilustração de *Os Irmãos Karamázov*, xilogravura. 11 x 9,8 cm.



Fonte: Dostoiévski, 1961, p. 637 e Neisten, 1981, p. 10

Nesta parte da narrativa, Ivan, ateu e questionador da criatura humana, provoca Aliocha por sua crença cristã.

— Penso que, se o diabo não existe... se ele foi criado pelo homem... o homem fez o diabo à sua imagem e semelhança.

— Neste caso, assim como o homem, foi feito por Deus.

— Você sabe muito bem retornar as palavras, como fala Polonius em *Hamlet* - disse Ivan, rindo. – Você me pegou pela palavra... (Dostoiévski, 2013, p. 265).

Atrás deles, um biombo é colocado e de uma de suas laterais sai uma figura de anjo com asas e uma pequena auréola em volta da cabeça. Apesar de ter seu dedo apontado para Ivan, ele também pode estar indicando a figura de Aliocha, uma vez que o corpo dos personagens encontra-se na mesma direção dos dedos da figura alada. Do lado oposto, um diabo com asas de morcego, chifres e uma cauda comprida aparenta sorrir com a cena que se desenrola.

Ambas as figuras dão um caráter de dualidade à cena, como se uma grande dúvida fosse colocada à prova. Dúvida essa que parte de uma teoria desenvolvida por Ivan Karamázov, endossada por sua crença enquanto ateu, de que Deus é uma construção para regular a sociedade em leis morais, que fogem à natureza do homem.

(...) nada no mundo obriga as pessoas a amar seus semelhantes; que lei natural alguma ordenava ao homem amar a humanidade; que, se o amor reinara na terra até o presente, isso se devia não à lei natural, mas apenas à crença na imortalidade. (...) se você destruir no homem a fé em sua própria imortalidade, não apenas seu amor vai cessar, mas também até mesmo a sua força para

continuar a viver neste mundo. Não haverá nada de imoral; tudo será permitido, até mesmo a antropofagia (Dostoiévski, 2013, p.85).

Neste caso, quando essas amarras sociais se desatam e deixam de existir, segundo o personagem, o homem volta-se para o seu real estado de natureza, aquele tal qual um diabo, que “o homem fez o diabo à sua imagem e semelhança”. A xilogravura de Leskoschek [Fig. 52] aborda essa clara provocação de Ivan ao seu irmão mais novo, Aliocha, que está treinando para ser monge, assim como o seu mestre Zózimo. O pequeno diabo atrás dele pode indicar uma série de interpretações: a tentação à sua fé cristã, que o coloca nas sombras, como se o diálogo com o irmão mais velho o deixasse recolhido, preso em suas próprias reflexões. Apesar da narrativa de Dostoiévski sempre realçar Aliocha como certo de sua fé e seguro de suas crenças, a xilogravura de Leskoschek apresenta-o de forma que ele, neste momento, aparenta estar preso em um momento de indecisão, a partir dos argumentos expressos por Ivan. Uma diferença de perspectivas entre autor e artista, algo natural, uma vez que estamos trabalhando com a concepção de toda a ilustração, é considerada mais uma tradução da obra literária (Pereira, 2008, p. 64). Assim, tal como o tradutor, o artista coloca as suas percepções e como ele compreende aquela obra literária a partir da imagem que produz.

Além disso, toda a conversa deixa Aliocha totalmente inquieto. Ao observar as atitudes e devaneios do irmão, comenta para Ivan: “Você está com um aspecto estranho, não parece estar em seu estado normal” (Dostoiévski, 2013, p. 265). Isto também pode indicar o porquê do anjo aparentar estar um tanto aflito, uma vez que, em comparação ao diabo, sua figura aparenta se agitar, abrindo suas asas e se movimentando, enquanto o companheiro do outro lado permanece estático, observando o desenrolar da conversa dos dois irmãos.

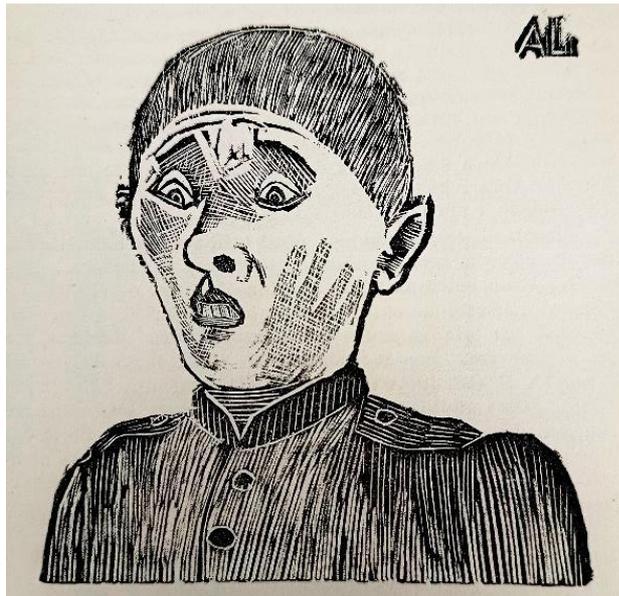
Outra ideia que a imagem nos suscita é aquela dos espíritos tutelares, ou espíritos guias, de origem na antiguidade clássica, chamados de *daimons*. Essas figuras advertiam aos humanos, frequentemente, contra os erros. Na tradição cristã, muitas são as iconografias e histórias que apresentam um anjo e um demônio, algumas vezes por cima dos ombros, enquanto um convence a pessoa a praticar atos bons, o outro tenta se opor aos esforços do anjo. Mas ambas as criaturas são abrigadas no ser humano, muitas vezes, com aspectos semelhantes ao anfitrião.

Igualmente, podemos observar que, mesmo possuindo a presença de uma figura diabólica, ela não indica uma sensação de perigo e desconfiança tal qual a imagem de Fiódor Pávlovitch [Fig. 05]. Se colocarmos as xilogravuras lado a lado, a percepção é de que será mais fácil conviver com o diabo em si do que com Pávlovitch.

Mas uma vez, o trabalho das linhas executado por Leskoschek aponta os traços psicológicos da narrativa. Mesmo nas sombras, Ivan e Aliocha são muito diferentes da figura animalésca de seu pai [Fig. 41 e 45]. Da mesma forma, a figura do anjo e do demônio atrás do biombo são produtos mentais gerados pela própria imaginação dos irmãos enquanto conversam sobre a humanidade. O que, em alguma medida, se contrapõe a uma observação de Sêneca a Lucílio, quando em uma de suas cartas ele alegou que “sofremos mais na imaginação do que na realidade” (Sêneca, 2017, p. 41). Neste caso, o diabo mental apresentado por Leskoschek atormenta-os menos do que a presença do pai.

Essas percepções são provocadas pelas linhas finas e arredondadas que dão esse caráter suave aos personagens. Isso também ocorre com um personagem secundário que surge na trama por meio da narrativa de mestre Zózimo, seu servo Afanassi.

Figura 54 – Axl Leskoschek, ilustração de *Os Irmãos Karamázov*, xilogravura. 9,1 x 8,7 cm.



Fonte: Dostoiévski, 1961, p. 703 e Neisten, 1981, p. 12

Zózimo conta que voltou para casa em uma noite e, furioso, irritou-se com Afanassi e o bateu duas vezes com muita força no rosto. Leskoschek representa o momento depois que o ato aconteceu. Vemos a reação de surpresa no rosto do servo, boca e olhos abertos, possivelmente em choque, pelo que acabou de acontecer. A marca da mão está estampada do lado esquerdo, escurecida. A técnica de utilizar tons escuros e preencher todos os espaços em branco retém o movimento e paralisam o andamento da ação (Pereira, 2008, p. 40). A sensação de congelamento de uma memória vergonhosa também é dita por Mestre Zózimo, que diz que “Isso se passou há quarenta anos. Porém, crede, não posso recordar ainda sem um intenso sentimento de vergonha e dor” (Dostoiévski, 1961, p. 703).

A vergonha paralisou o momento, a marca da mão cravada no rosto de Afanassi o persegue por quarenta anos, sempre resgatando os sentimentos de vergonha e dor. A mão representa o sentimento de culpa que mestre Zózimo carrega consigo e que o tempo não conseguiu apagar. Ela está ali, exposta e composta por dedos finos e angulosos, denotando a afiada capacidade de ferir. Em seu oposto, os traços encurvados de Afanassi mostram uma suavidade que o caracterizam como uma figura dócil, machucada por um ato violento.

Da mesma maneira, se utilizando dos traços arredondados, Leskoschek faz o retrato a óleo da figura de um menino, que possivelmente chama-se *Helio* a julgar o título da obra.

Figura 55 – Axl Leskoschek, *Helio*, [s.d.], óleo sobre tela, 60 x 50 cm. Coleção Privada, Áustria.



Fonte: UMJ/N. Lackner<sup>60</sup>.

Hélio tem a plena consciência de que nós o observamos, diferentemente do outro homem retratado na obra [Fig. 26], que é alheio ao mundo que o cerca. Hélio nos encara com

<sup>60</sup> Imagem 55 disponível em: <https://www.beletage.com/en/component/finder/search?q=LESKOSCHEK&f=1&Itemid=106>. Acesso em: 28 abr. 2025.

seus olhos negros redondos e infantis. É possível ser um garoto entre seus dez ou doze anos. As linhas do seu rosto: a longa testa, o nariz largo e os lábios grossos entram em harmonia com o pescoço fino, o busto magro e as orelhas pequenas, indicativos que contribuem para suavizar a figura e trazer um aspecto de amabilidade para o seu perfil. Embora não tenhamos a informação acerca da data da obra, nos é possível inferir que a tela foi feita no período brasileiro de Leskoschek, primeiro devido ao ambiente em que Hélio se insere, uma paisagem com folhagens totalmente tropicais; segundo porque no Rio de Janeiro foi onde Leskoschek reproduziu muitas obras nas quais as figuras negras eram seus grandes modelos.

Em contrapartida, com a suavização das figuras por meio das linhas de Hélio e Afanassi, encontramos a narração de Mestre Zózimo que conta a história de um visitante misterioso que morava em sua cidade há um tempo e ocupava um cargo importante. Em certo momento, o homem misterioso passou a visitá-lo, alegando curiosidade por sua figura. Depois de muito tempo de conversa, Mestre Zózimo lhe revelou o episódio vergonhoso de Afanassi e, então, o homem sentiu-se seguro para contar-lhe um fato de sua própria história. Narra o monge que,

Catorze anos antes, ele assassinara uma jovem senhora, rica e encantadora, viúva de um fazendeiro, que passava verão em nossa cidade. Sentiu por ela amor imenso, declarou-lhe amor e tentou convencê-la a tornar-se a sua esposa. Mas ela já tinha ofertado o coração a outro (...) O homem desprezado, conhecendo a casa, entrou, uma noite, através do jardim e do telhado (...) Vendo-a adormecida, sua paixão despertou, mas um furor vingativo e ciumento tomou conta dele e, fora de si, enterrou um punhal em seu coração, sem que ela desse um grito (Dostoiévski, 2013, p. 337-338).

Na xilogravura correspondente a essa passagem [Fig. 56], o artista utiliza-se das linhas para captar o momento em que a jovem havia sido assassinada e seu corpo abandonado no local.

Figura 56 – Axl Leskoschek, ilustração de *Os Irmãos Karamázov*, xilogravura. 12,5 x 9,7 cm.

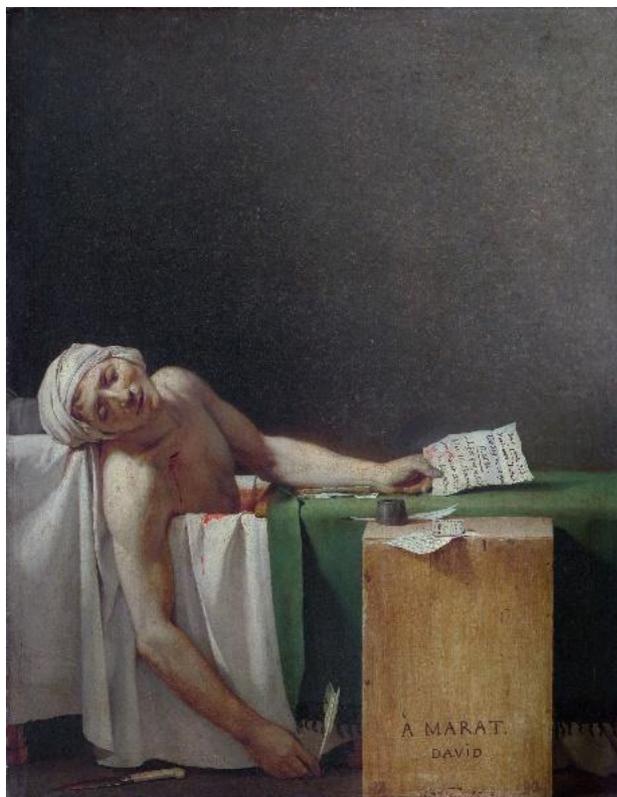


Fonte: Dostoiévski, 1961, p. 713

Ela está deitada com as costas na cama. O seu braço esquerdo está debruçado para fora do móvel e as pontas do seu cabelo seguem o mesmo percurso. A sombra domina seu rosto e não conseguimos enxergar a sua expressão facial, apenas uma pequena parte de seus olhos. Cravado, em seu peito, está o punhal. Vítima de um crime passional, a posição da jovem senhora encontra espaço no cânone dos corpos dos mártires. A exemplo da obra *Marat assassiné*, de Jacques-Louis David.

Figura 57 – Jacques Louis-David, *Marat Assassiné*, 1793, óleo sobre tela, 165 x 128 cm.

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique



Fonte: Wikimedia Commons

A história do revolucionário francês Jean-Paul Marat tem uma leve semelhança com a jovem da narrativa de Dostoiévski. No dia 13 de julho de 1793, ele é visitado por Charlotte Corday, opositora da Revolução Francesa. Marat sofria de eczema e, para aliviar a irritação da pele, passava horas em uma banheira cheia de água com ervas medicinais. Foi desta maneira que recebeu Madame Corday e desta forma morreu quando ela lhe cravou a faca no coração.

Jacques-Louis David representa o corpo do revolucionário caído, com o braço direito tombado para fora da banheira, segurando a sua pena, indicando que ele foi assassinado enquanto trabalhava e escrevia algumas cartas. Na mão esquerda, ele segura uma carta, na qual podemos ver escrito no papel o nome de Charlotte Corday e a data da morte de Marat. A faca está no chão, apenas com a sua ponta suja, assim como o seu corpo, que não releva os traços grosseiros deixados pelo sangue. Existe apenas um leve filete, para mostrar onde foi feito o golpe. A luz incide sobre o rosto de Marat, o seu braço direito e o seu antebraço esquerdo. Ela vem de suas costas, e é plausível ser oriunda de uma janela ou de uma porta que não está às nossas vistas. A iluminação revela a coloração esbranquiçada de sua pele, realçando uma palidez causada pela falta de sangue em seu corpo.

A posição na qual o revolucionário se encontra entra em contato com obras que representam a retirada de Cristo da cruz depois de sua morte. É caso de *Pietà* de Michelangelo.

Figura 58 – Michelangelo, *Pietà*, 1499, escultura em mármore, 174 x 195 cm. Basílica de São Pedro, Vaticano.

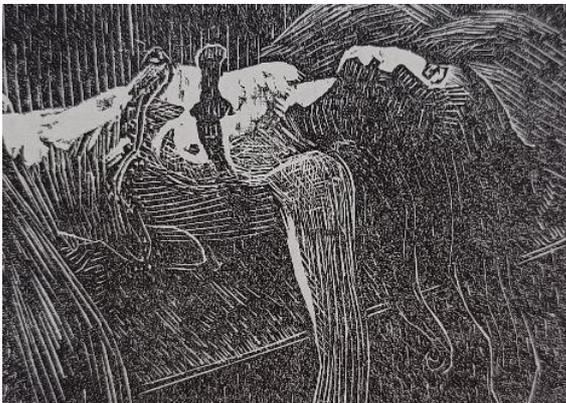


Fonte: Wikimedia Commons

A jovem senhora [Fig. 56] e Marat [Fig. 57] são vítimas de violências que lhes foram praticadas, assim como Cristo [Fig. 58]. É evidente que Leskoschek traz referências para suas gravuras que habitam o universo da arte europeia, uma vez que ele, enquanto austríaco, estava imerso nessa cultura. A história da senhora rica é sobre uma crueldade praticada contra uma mulher, na qual o real autor do crime nunca foi indiciado. Segundo o próprio mestre Zózimo, “o caso foi arquivado, atribuído à vontade de Deus, e todos, juízes, autoridades e público, convenceram-se de que o culpado era o empregado” (Dostoiévski, 2013, p. 338). O corpo da mártir fica ainda mais evidente à medida que a narrativa se desdobra.

Outro detalhe interessante se destaca na ilustração; entre o lençol que cobre o corpo da moça até a cintura e o punhal cravado no peito, há uma figura não identificada, que parece abocanhar o seu seio [Fig. 59]. Essa massa nebulosa pode ser qualquer coisa: um animal, uma mão ou apenas uma forma abstrata. Seja o que for, tal formação indica que algo está presente sobre seu corpo. Nesta disposição, a semelhança com *The Nightmare*, de Johann Füssli também pode ser elucidada nesta análise.

Figura 59 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (detalhe)



Fonte: Dostoiévski, 1961, p. 713

Figura 60 – Johann Füssli, *The Nightmare*, 1781, óleo sobre tela, 101,6 x 127 cm. Instituto de Artes de Detroit, Detroit



Fonte: Wikimedia Commons

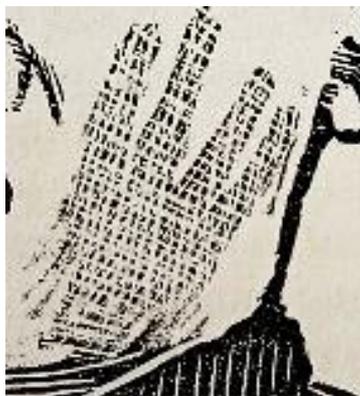
Como o próprio título diz, a tela representa o pesadelo. A cabeça de um cavalo preto de olhos brancos surge no fundo da cena, por entre os tecidos, encarando o corpo desfalecido da mulher, que está com seu corpo estirado na cama. Sobre seu peito, senta-se uma pequena figura demoníaca, que pode ser reconhecida como um incubo, figura lendária da tradição medieval que assumia a forma masculina para ter relações sexuais com as mulheres, ato que variava do extremo prazer ao absoluto terror. A mulher representada por Füssli está em uma posição semelhante à da xilogravura de Leskoschek [Fig. 59]. Embora neste caso ela esteja adormecida, ainda sim o seu corpo indica que sua energia vital foi sugada, possuindo uma palidez semelhante à de Marat [Fig. 57].

Dissemos há pouco sobre a capacidade das imagens abrangerem vários sentidos interpretativos dentro delas. Com a jovem senhora assassinada [Fig. 56], isso ocorre. A imagem nos possibilita aproximá-la de um rico universo de figuras que sofreram sendo sacrificadas. Porém, a compreensão não para por aí caso observemos as suas mãos.

Figura 61 – Axl Leskoschek, Ilustrações de *Os Irmãos Karamázov* (detalhes)



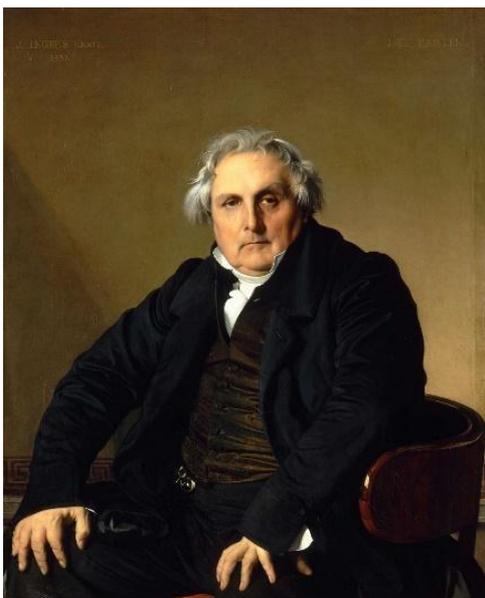
Fonte: Dostoiévski, 1961, p. 713



Fonte: Dostoiévski, 1961, p. 703 e NEISTEN, 1981, p. 12

Novamente, os dedos pontudos. Estes, semelhantes à marca no rosto de Afanassi. Percebemos que as pontas são um caminho, a partir de uma escolha visual, que Leskoschek prioriza para indicar características de alguém que perde a humanidade, ou não a tem, em favor de comportamentos bestializados, embrutecedores, egoístas e até mesmo violentos. Este recurso surge em algumas personagens da trama. Porém, essa escolha artística não se restringe às obras de Leskoschek. Este recurso é utilizado por inúmeros artistas ao longo da história da arte. Por exemplo, a obra de Jean-Auguste Ingres, *Monsieur Bertin*.

Figura 62 – Jean-Auguste Dominique Ingres, *Portrait de monsieur Bertin*, 1832, óleo sobre tela, 116,2 x 94,4 cm. Musée du Louvre, Paris.



Fonte: Wikimedia Commons

Ingres considerava-se um artista maior, e venerava os grandes mestres da tradição da pintura. Dava grande importância ao acabamento polido da obra e, sobretudo, às linhas – o seu maior interesse. No retrato feito em 1832, Monsieur Bertin [Fig. 62] senta-se imponente na cadeira e encara o observador de modo firme e imponente; sua pose altiva nos passa um senso de respeito e autoridade. Ao mesmo tempo, suas mãos, apoiadas em suas pernas, estão deformadas pelas linhas. A proporção humana das mãos se perde, dando a sensação de que a mão direita é maior e mais larga do que o natural, enquanto a esquerda se fecha em quatro dedos que formam uma espécie de garra. O dedo da mão direita encontra-se escondido sob a manga da blusa, em uma posição estranha à anatomia humana. A figura nobre de Ingres possui as mãos animalizadas pela linha. Da mesma maneira, a mão da personagem de Leskoschek [Fig. 61], cujo braço se pendura para fora da cama e os seus dedos quase encostam o chão, encontra-se em posição semelhante às garras de Monsieur Bertin.

Algumas matrizes das xilogravuras de Leskoschek que estão presentes no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo comprovam que as mãos da personagem [Fig. 63 e 64] foram intencionais e não apenas o resultado de um limitador imposto pela goiva.

Figura 63 – Matriz de *Os irmãos Karamazov* exposta na Pinacoteca de São Paulo, 2023.

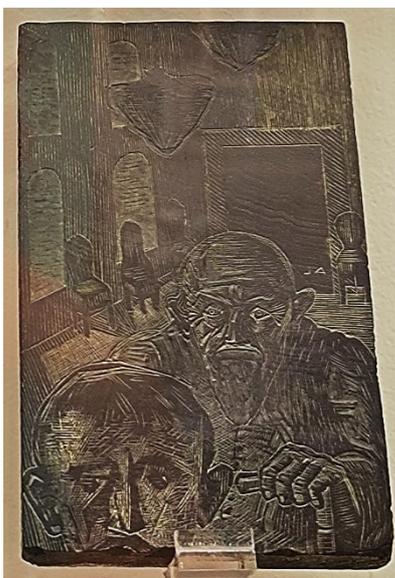


Figura 64 – Matriz de *Os Demônios*, Acervo da Pinacoteca de São Paulo



Fonte: Fotografias de Luisa Vianna, setembro de 2023.

Vemos, nas duas matrizes acima, que as mãos das personagens foram representadas com as pontas arredondadas; sendo que em uma delas [Fig. 63] o artista descreveu até as unhas dos dedos.

Ao retornarmos à xilogravura, esta análise dos dedos pontudos aparenta a princípio uma certa incoerência: como pode uma mulher inocente, vítima de uma violência, ter dedos que se igualam a de um animal? O que entendemos é que este recorte pode sugerir dois caminhos possíveis: O primeiro, talvez seja como o assassino enxergava a mulher. Como se a responsabilidade fosse dela por “seduzi-lo” e depois, recusá-lo. Portanto, a senhorita entraria no grupo das mulheres fatais. Aquelas que, de tão poderosas e sedutoras, atraem os homens para sua rede apenas pelo prazer de destruí-los. Nesta linha de raciocínio, o punhal cravado em seu peito [Fig. 59] também seria uma estaca. Como se ela fosse uma vampira que necessitasse de ser destruída.

O segundo caminho corresponde à forma como ela foi assassinada. No meio da noite, sem aviso, ela foi pega de surpresa “sem que ela desse um grito” (Dostoiévski, 2013, p. 338). O homem misterioso decidiu o seu próprio destino sem que ela tivesse conhecimento disso. Escolheu que ela iria morrer por uma responsabilidade afetiva que não lhe cabia ter. A escolha foi sádica. Ele não queria apenas a machucar. Enterrou o punhal em seu peito, na direção do coração, para evitar dúvidas se a sua “amada” se recuperaria do golpe sofrido. O troco foi, na mesma moeda, atacar o símbolo do amor, provocando a morte de tudo o que este amor lhe causou.

O ato, provavelmente, a fez acordar, abrindo os olhos e enxergando quem era o seu algoz. Sem poder de decisão por manter sua vida, uma vez que a arma repousava cravada em seu peito, podemos supor que suas mãos se enrijeceram tal qual uma garra, e ela tentou agarrá-lo, talvez para lutar por sua vida, ou apenas para se defender dele. Quando chegou o último suspiro, tudo parou. Uma vez morta, os seus músculos relaxaram, distenderam, e eis os dedos espalmados e abertos. Suas mãos indicam o seu estado: o registro de uma violência e de um susto. Ela foi morta como um animal em abate.

## 6 AXL LESKOSCHEK, O ODISSEU BRASILEIRO

*Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito peregrinou (...)  
Deusa nascida de Zeus, de algum ponto nos conta o que queiras.*  
(Homero, 2000, p. 28)

De algum ponto. Homero, no prelúdio de *Odisseia*, deixa a cargo da Musa escolher o ponto de partida da história do famoso herói Odisseu, protegido da deusa Atena, ao clamar no canto que “de algum ponto nos conta o que queiras”. Antes, porém, de partirmos de um ponto qualquer, é necessário explicitar ao leitor que, ao contrário do que pode se imaginar, Odisseu e Axl Leskoschek tem mais em comum do que se poderia prever. Algumas vezes, a aproximação dessas figuras se faz por narrativas estabelecidas nos jornais brasileiros, que ajudou a construir uma certa personalidade para o artista austríaco. Mas, em alguns momentos existiram mistérios, nos quais a vida de Leskoschek se aproximou da epopeia do herói grego sem intenções de se fazer parecer ser. Nestes casos, pergunta-se até que ponto a vida imita a arte.

Esses tópicos citados serão melhor explicitados ao longo do texto; onde cada informação encontrará o seu lugar dentro do descortinamento que pretendemos fazer da figura de Leskoschek. Deste modo, a escolha da partida é pela guerra. É preciso falar sobre a guerra. A odisseia começa pela guerra.

### 6.1 PARTE I – LESKOSCHEK NO BRASIL

A história de Axl Leskoschek no Brasil começa no ano de 1941. Nos registros do prontuário de estrangeiro do Arquivo Nacional, indicam que “LESKOSCHEK, Albert” sob o nº 112.027, desembarcou no Rio de Janeiro na data de 4 de março de 1941<sup>61</sup>. Este período foi marcado por uma série de instabilidades, nas palavras de Izabela Kestler (2003, p. 40), Vargas promulgava uma “política de equilibrista de picadeiro”, uma vez que tinha uma simpatia pelo

---

<sup>61</sup> Embora o prontuário de estrangeiro de Axl Leskoschek indique que ele chegou ao Brasil no dia 04 de março de 1941, o seu nome consta na listagem de passageiros do navio a vapor Quanza, que partiu de Lisboa e chegou no Rio de Janeiro no dia 07 de janeiro de 1941. Na documentação disponibilizada pelo Arquivo Nacional também encontra-se uma cópia da sua carteira de identidade para estrangeiro, que o artista obteve com permanência definitiva no Brasil, onde novamente consta a sua chegada no dia 07 de janeiro de 1941.

Terceiro Reich e às forças do Eixo e ao mesmo tempo tinha o desejo de manter as relações econômicas com os Estados Unidos.

No período de oito anos em que Axl Leskoschek morou nas terras cariocas, ele viveu parte de sua estadia no país em uma casa grande no Bairro Glória, na rua Ladeira do Russel nº 45<sup>62</sup>. Casa essa que seus alunos apelidaram carinhosamente de “casarão da Glória” (BANERJ, 1985).

Figura 65 – Casarão da Glória, local em que Leskoschek morou no Rio de Janeiro



Fonte: Fotografias de Luisa Viana, 20 de fevereiro de 2025.

A casa, embora tenha sofrido com as ações do tempo, até hoje permanece no local<sup>63</sup>. É provável que tenha sido uma casa de três andares<sup>64</sup>, pois pelos relatos, sabemos que Leskoschek

<sup>62</sup> As informações da carteira de identidade para estrangeiro de Axl Leskoschek indicam que ele morou em outros dois endereços antes de ir para o Bairro Glória.

<sup>63</sup> Pelas fotos percebe-se que a casa está bem deteriorada. Há um questionamento se, na época, Axl Leskoschek habitava os três andares que a casa aparenta ter, ou se ele era compartilhado com outro morador. No dia da visita à fachada, uma das moradoras da vizinhança me abordou dizendo que esta residência nº 45 era tombada. Entretanto, em uma pesquisa rápida sobre as residências tombadas naquela região, não consta a que Leskoschek morou; apenas o tombamento municipal das arquiteturas n.º 37 e 57 da mesma rua. Cf: <https://www.data.rio/datasets/PCRJ::bens-tombados/explore>

<sup>64</sup> Nesse ponto surgiu para nós uma questão: É possível que mesmo que a casa seja grande, o aluguel fosse mais barato pelo motivo da localização? Afinal de contas, a casa fica em uma ladeira íngreme.

mantinha um ateliê onde dava aulas particulares para grupos de quatro ou cinco jovens gravadores, uma vez por semana, de 15h às 17h (BANERJ, 1985).

Leskoschek chega ao Brasil em meio a estas confusões provocadas pela política da guerra. Na verdade, todas as movimentações do artista foram ocasionadas por ela. Em todos os momentos ela se fez presente; essa é a característica fundamental de sua vida e narrativa.

O artista nasceu em Graz, Áustria, em 3 de setembro de 1889. Ele foi muito ativo politicamente desde muito cedo. Ele é oriundo de uma família de oficiais, em Graz<sup>65</sup>. Segundo o próprio artista comentou em entrevista para o jornal *O Imparcial*, no ano de 1941, o pai era um general do exército austríaco e, da mesma maneira, ele ingressou no exército, lutando na Primeira Guerra Mundial. A biografia indica que sua primeira formação foi de doutor em direito, porém nunca praticada. Depois da guerra, adentrou-se no mundo das artes, formando-se na Escola de Belas Artes de Graz e na Escola de Artes Gráficas de Viena (Straus; Röder, 1983, p. 712).

A fim de uma breve contextualização o período, a Áustria se tornou uma República parlamentarista pós-Primeira Guerra Mundial, em 1919 e essa organização permaneceu entre conflitos de dois grupos que polarizavam o cenário político da época: os socialistas representados pelo Partido Social-Democrata dos Trabalhadores e os conservadores pelo Partido Social Cristão. A Primeira República Austríaca chegou ao fim em 1934, quando o até então chanceler Engelbert Dollfuss, que fazia parte do lado conservador, tomou o poder, instaurando uma ditadura no Estado Federal da Áustria e banindo o partido socialista. Naturalmente que os opositores do governo autoritário não iriam aceitar a tomada de estado de forma pacífica, instaurando assim uma Guerra Civil, também conhecida como *Revolta de Fevereiro*, que ocorreu de 12 a 15 de fevereiro de 1934 entre a Frente Patriótica – organização política que governou a Áustria em um regime conhecido como “austrofascismo” –, e a *Schutzbund* (Liga de Proteção Republicana) que era um dos braços paramilitar do Partido Social-Democrata. O segundo grupo acabou perdendo o conflito quando o Exército Federal conseguiu pôr fim ao levante.

Os rumores sobre a vida de Leskoschek indicam que ele foi preso duas vezes na Áustria por questões políticas: A primeira foi justamente em 1934, quando era membro do *Schutzbund*

---

<sup>65</sup> Informação retirada da carta de Franz Theodor Csokor ao ministro da justiça austríaco Hanns von Hammerstein-Ecquord. Cf.: FITZBAUER, Erich. **Axl Leskoschek und seine buchgraphik**. Tradução: Alice Rosim Sundfeld Di Tella Ferreira. Edition Graphischer Zirkel, [1979?]. N. 343.

e participou dos episódios da *Revolta de Fevereiro*. Em 1936, foi preso novamente por fazer parte, também de forma ilegal, do Partido Comunista da Áustria<sup>66</sup>. Os resquícios dessa movimentação política de resistência podem ser vistos através da carta do dramaturgo austríaco Franz Theodor Csokor ao então ministro de justiça austríaco, Hanns von Hammerstein-Ecquord em 24 de julho de 1936, após um tempo da prisão do artista.

Em 1930, depois da morte dos pais e totalmente sem recursos, ele obteve um cargo como redator no jornal “O desejo do trabalhador” [Arbeiterwillen] de Graz. **Depois de fevereiro ele ficou durante semanas no campo de detenção Messendorf em Graz**, foi mais tarde para a Tchecoslováquia, **voltou de lá para Viena com um outro nome**, ele só foi mandado para a polícia por causa de um falso boato; então, ele foi levado à corte regional, onde se encontra no momento sob prisão preventiva. (...) Eu vejo aqui, no caso Leskoschek, a tragédia de um oponente do governo de puro idealismo, a tragédia de uma personalidade, uma tragédia, que me abala profundamente, e a isso quase faz parte, que esse homem agora foi também esquecido na grande anistia – pois algo diferente disto é impensável (...) No entanto, é importante para mim, que o senhor, estimado Senhor Ministro, saiba do caso, porque estou certo de que o senhor vai sentir o humano por trás disso como

Seu mais respeitoso,  
Franz Theodor Csokor  
(Fitzbauer, 1979)

Até onde se sabe, através das informações Erich Fitzbauer, depois do apelo de Theodor Csokor o artista foi liberado. Entretanto, a calma manteve-se por pouco tempo. Neste período em que o dramaturgo endereçava a sua carta para ajudar Leskoschek, a Áustria já estava sendo chefiada pelo sucessor Kurt Schuschnigg. Dollfuss havia sido morto. Embora a Frente Patriótica estabelecesse ideais autoritários, conservadores e de raízes católicas, ela era contra a fusão da Áustria e uma Alemanha que era predominantemente protestante. Fato este que desagradou o Partido Nazista Austríaco que era a favor da junção das duas nações. Em julho de 1934, em uma tentativa de golpe, Dollfuss foi assassinado por agentes nazistas. Sendo, desta forma, substituído por Schuschnigg que manteve o regime até ser forçado a se demitir pelo Partido Nazista em 11 de março de 1938, quando a Áustria, por fim, foi incorporada à Alemanha Nazista – episódio conhecido como *Anschluss* (Anexação).

Os acontecimentos políticos, que antes já não eram favoráveis ao posicionamento de esquerda manifestado por Leskoschek transformaram sua situação dentro da Áustria em um estado ainda pior. As medidas de restrição do Partido Nazista eram muito mais violentas,

---

<sup>66</sup> O KPÖ - *Kommunistische Partei Österreichs* (Partido Comunista da Áustria) foi fundado em 1918 e banido em 1933 com a instauração do governo da Frente Patriótica de Dollfuss. O partido só voltou para a legalidade pós-Segunda Guerra Mundial, em 1945, quando se formou a Segunda República da Áustria.

perseguindo políticos da Primeira República, intelectuais, populações judias e ciganas. Axl Leskoschek estava entre os grupos acossados devido à divergência de ideais políticos por integrar o Partido Comunista.

Com toda a ebulição política acontecendo na Áustria, era uma questão de tempo até os membros do Partido Nazista chegarem a seu encalço. Ficar no país de origem não era mais uma opção. E assim, em março 1938, começou a peregrinação de Leskoschek pelo mundo. Juntamente com Herbert Eichholzer<sup>67</sup>, imigraram para a cidade de Zurique, na Suíça, via Trieste, na Itália. Logo depois, em 1940, Leskoschek conheceu a sua companheira, Marusja. É possível que eles tenham se casado por lá, onde permaneceram até 1940, quando vieram para o Brasil (Straus; Röder, 1983, p. 712).

No período em que Leskoschek permaneceu na Suíça, ele começou uma série de xilogravuras de *Odisseia*. A intenção do artista não era ilustrar toda a história dos vinte e quatro cantos, mas fazer um recorte dos principais momentos da narrativa que, provavelmente, foi uma escolha dele próprio. As xilogravuras fizeram parte do livro *Odyseus*, publicado em 1960 pela Globus e nos atentaremos às outras imagens no decorrer deste capítulo.

Em 1939, Leskoschek fez a xilogravura da cena do Ciclope Polifemo, um gigante devorador de homens [Fig. 66] e filho de Poseidon.

---

<sup>67</sup> Algumas fontes indicam que Leskoschek estava na presença de Herbert Eichholzer, que era arquiteto e militante contra o partido nazista. Se retirou para Trieste em 1938 com a invasão da Alemanha em território austríaco. Retornou para Graz em 1940, a fim de estabelecer uma rede de resistência ilegal contra o partido nacional-socialista alemão. Foi preso e executado em 7 de janeiro de 1943 por alta traição. Cf. [https://austria-forum.org/af/Biographien/Leskoschek%2C\\_Axl](https://austria-forum.org/af/Biographien/Leskoschek%2C_Axl)

Figura 66 – Axl von Leskoschek, “Menschenfresser”/“Der Kyklop Polyphemos”, xilogravura



Fonte: Leskoschek, Axl. **Odyseus**: ein Zyklus in zwanzig Holzschnitten. Prefácio: Ernst Fischer. Viena: Globus Verlag, 1960. (Segunda xilogravura)

Na imagem vemos um gigante devorador de homens. Apesar da legenda do jornal indicar o nome de Poseidon, a ilustração representa não o deus, mas seu filho, o ciclope Polifemo. Isso fica mais evidente quando observarmos na imagem da direita [Fig. 66], o unitário olho do personagem sobre a região da testa.

Nesta passagem, Odisseu e sua tripulação, no retorno para casa depois do fim da Guerra de Troia, desembarcam em suas terras a fim de se proverem de comida e água. Os homens acabam sendo presos e servidos de refeição para o ciclope que, ao questionar qual seria o nome de Odisseu, ele lhe responde: “Ei-lo; Ninguém é o meu nome; Ninguém costumavam chamar-me não só meus pais, como os mais companheiros que vivem comigo” (Homero, 2000, p. 164).

Odisseu, reconhecido pela sua inteligência e estratégia, por ser apadrinhado pela deusa Atena, arquitetava um plano de fuga. Ele, e seus homens que sobraram, embriagam Polifemo e causam a sua cegueira usando num pau de oliveira com a ponta fervente. Tal ação faz com que o filho de Poseidon acordasse com um gigante urro, percebendo-se ferido. Os barulhos atraíram a atenção de seus outros companheiros ciclopes que o questionaram “O que tanto a nós todos o sono perturba? Mau grado teu, porventura, algum homem te pilha o rebanho? Mata-te alguém, ou com o uso de força ou por meio de astúcia?” (Homero, 2000, p. 165). Polifemo acaba respondendo-lhes que “Dolorosamente Ninguém quer matar-me; sem uso de força” (Homero, 2000, p. 165).

Esse episódio, em *Odisseia*, é uma das inúmeras passagens emblemáticas da narrativa. O herói da trama opta por não revelar seu nome a Polifemo, despir-se de toda a sua identidade ao ser “Ninguém” a fim de se salvar daquela situação. O anonimato era o melhor caminho para a fuga do perigo eminente que sofria ao ver-se aguardando ser devorado pelo ciclope. Tal narrativa, colocada em contraponto com a realidade vivida pelo artista austríaco nos fins de 1930, reverbera na realidade entre os simbolismos dispostos na imagem. No canto original de Homero, Polifemo mantinha Odisseu e seus homens presos em uma gruta, retornando toda noite para se alimentar de mais um deles.

Na xilogravura, Leskoschek optou por essa cena ser representada ao ar livre, onde podemos ver o mar ao fundo, as nuvens no céu, os bancos de areia formados do lado esquerdo e as linhas firmes do penhasco do lado direito. A imagem está congelada no ato da alimentação. Uma das mãos do gigante está pausada na boca, enquanto a outra segura um homem pela cabeça, o erguendo do chão, pronto para ter o mesmo fim daquele que nós não conseguimos mais vislumbrar. Polifemo não para. Sua perna direita erguida sugere o movimento e seu único olho está focado na figura de dois homens em terra, que correm apavorados, mas, muito provavelmente, não vão conseguir escapar. Polifemo tem a vantagem. Está próximo demais. Assim que sua mão esquerda se desprender da boca, ela se ergue para pegar o próximo que corre.

Observa-se assim que diferentemente da obra de Homero, onde o ciclope se alimenta dos homens um de cada vez, em tempos espaçados, tal como se faz as refeições ao dia, Leskoschek apresenta a sua visão do filho de Poseidon, bem mais coercivo e destruidor. A escolha do ambiente aberto, onde a tripulação, em teoria, está solta, também é uma falsa expectativa. Esses homens podem correr para onde quiserem, mas pela gravura, não irão chegar em lugar nenhum. Ao contrário, serão pegos muito antes disso.

Como já dissemos, o sentido empregado na imagem pode ser relacionado com o contexto dos anos de 1930. Mais especificamente, no contexto em que o artista estava vivo. No canto da imagem [Fig. 66], do lado direito, Leskoschek assina “AL 39”. Mencionamos anteriormente que, no ano de 1939, o artista já se encontrava na Suíça, pois deixou a Áustria logo que esta foi anexada ao Terceiro Reich. Neste período, ele começou sua série de xilogravuras sobre a história de Odisseu. Em um momento tão delicado na sua vida, em que o artista sofria com expatriação, não seria audacioso sugerir que a figura de Polifemo pode ser comparada com a própria Alemanha nazista. Esta, submetia outras nações aos seus impositivos

e se alimentava dos homens. Algo que consideramos implícito à guerra: devorar os homens, física e mentalmente.

Para fugir dessa máquina antropofágica alemã, que cassou grupos considerados dissidentes aos seus ideais, Leskoschek, na mesma maneira que o herói grego, teve que se ausentar da sua antiga vida e assumir o papel de “Ninguém”, a fim de escapar das investidas que ameaçavam a sua própria existência. Ele manteve o seu papel por pelo menos alguns anos, escrevendo de forma anônima, sob pseudônimos, artigos nos jornais suíços contra o governo alemão. Até ser ameaçado de deportação e se retirar para o Brasil (Straus; Röder, 1983, p. 712).

Quando Odisseu e sua tripulação conseguem escapar da terra dos ciclopes, deixando Polifemo ferido, ele se revela, gritando de seu navio: “Ouve, Ciclope! Se um dia, qualquer dos mortais inquirir-te sobre a razão vergonhosa de estares com o olho vazado, dize ter sido o potente Odisseu, eversor de cidades, que de Laertes é filho e que em Ítaca tem a morada” (Homero, 2000, p. 168). Em contraponto, vemos que o gravurista vestiu a identidade anônima por algum período ao desembarcar em uma terra que não era a sua. Mas quando chegou em solo carioca, isso já não foi possível. Os noticiários brasileiros não o trataram como um desconhecido. Para *O Imparcial*, por exemplo, ele não era *Ninguém*, mas sim Axl Leskoschek, o mestre da gravura, ou quem sabe, o herói ferido da guerra.

### 6.1.1 A cicatriz da guerra

No dia de 27 de abril de 1941, uma notícia do jornal *O Imparcial* ocupou quase metade de uma página. A longa reportagem feita por Abelardo Romero abordou uma entrevista completa com Leskoschek. Na notícia, estavam estampadas duas imagens. A primeira, talvez para fins de reconhecimento visual da figura que estava sendo entrevistada: uma fotografia do artista com óculos redondos, trajando uma camisa branca e uma gravata borboleta. Visual, ao que tudo indica, costumeiro do artista que também surge na foto de 1946 [Fig. 67] com uma roupa semelhante. De costas para o fotógrafo, no primeiro plano da imagem, está o jornalista Abelardo Romero.

Figura 67 – Axel von Leskoschek falando ao redator de O IMPARCIAL



Fonte: Jornal O'Imparcial, n. 1815, 27 abr. 1946, p. 5

A matéria dá, ao leitor curioso, um breve panorama sobre o passado profissional de Leskoschek, que foi formado em direito, carreira abandonada depois da Primeira Guerra Mundial. Só então ele se voltou para o campo das artes gráficas, cursado na Escola de Arte do Estado de Graz e no Instituto de Ensino e Pesquisa Gráfica em Viena.

Se ser estrangeiro em um país por fugir da Segunda Guerra Mundial já não fosse suficiente, a reportagem de *O Imparcial* agregou à imagem de Leskoschek outro fantasma que o perseguiu durante toda a sua estadia no Brasil: ter sido soldado na Primeira Guerra Mundial. Como ele mesmo comenta ao repórter, nasceu em Graz, na Áustria, no ano de 1889, e ainda jovem, na casa dos vinte anos, ingressou como soldado na Primeira Guerra.

Meu pai era general do exército austríaco e eu, apesar de não ter vocação para a vida das armas, entrei cedo no exército. Ao rebentar a guerra de 14, já me encontrava em condições de poder pilotar aviões de bombardeio. Fui então promovido a 1º tenente, e neste posto tomei parte em batalhas aéreas sobre a Sérvia, Romênia e Itália<sup>68</sup> (Romero, 1941, p. 5).

A informação sobre a sua participação na guerra das trincheiras, era, aparentemente, um dos pontos altos da reportagem. A notícia de um ex-combatente e agora artista apresentava-se interessantíssima não só ao jornalista, como também aos leitores do periódico. Sobretudo,

<sup>68</sup> Acreditamos que Leskoschek esteja se referindo a *batalha de Cer*, em agosto de 1914; a *batalha da Transilvânia*, em agosto/outubro de 1916 e a *batalha de Asiago*, em maio de 1916. Porém, é interessante perceber que em nenhum momento o discurso de Leskoschek e de *O Imparcial* deixam transparecer que ele lutou no exército austríaco.

porque a história desse ex-soldado estava envolta da narrativa “entre a vida e a morte”, na qual Leskoschek havia tomado um tiro na testa, e levava a marca desse momento consigo:

Axel Leskoschek faz pausa, e só agora o repórter descobre a enorme cicatriz que ele traz quase no meio da fronte larga do artista.

— Que foi isso?

A testa rosada de Axel palpita como uma artéria. Aquela depressão ali, como um lago de nácar numa paisagem de nácar, **oferece ao seu dono o mesmo perigo que o calcanhar oferecia ao guerreiro Aquiles**. Basta uma picada naquele lugar, e o pobre Axel deixaria de pintar os seus quadros, fazer suas xilografias, escrever seus contos infantis. Mas ele pouco se importa com isso, porque vive absorvido pela beleza do mundo.

— Mas como foi isso? Pergunta de novo o repórter.

Axel acende um cigarro, endireita os óculos e responde sem orgulho:

— Bala. Três meses de hospital de sangue, entre a vida e a morte, *y al fin y al cabo*, escapei... (Romero, 1941, p. 5, grifo nosso).

A história de Leskoschek como ex-soldado ferido tornou-se praticamente lenda que permaneceu vinculada à sua imagem. E era rememorada por pessoas que tiveram contato com ele. É o caso das entrevistas no ano de 1983 do Programa de Depoimentos do Projeto Portinari do artista Percy Deane e de Maria Portinari, esposa do artista Cândido Portinari.

Tinha um gravador austríaco chamado Axel Leskoschek (...) Não sei se vocês sabem, mas a testa dele pulsava, porque entrou uma bala ali e, para fazer a operação, tiraram um pedaço do frontal (Deane, 1983).

Aquele grande gravador austríaco, o Axel Leskoschek (...) Era ferido de guerra, provavelmente da primeira. Tinha um buraco no corpo, só com a pele por cima (Maria Portinari, 1983).

Anos depois, quando Leskoschek já tinha falecido, os comentários sobre o seu ferimento eram uma das coisas mais ditas sobre o artista. Nos questionamos até que ponto o próprio artista endossava esta imagem do ferimento. Em um autorretrato de 1923, o artista representa a sua cabeça numa tigela. Naquele tempo, sua fisionomia trazia traços da mocidade, mas ainda sim muito reconhecíveis ao homem que chegou ao Brasil em 1940. Entre os óculos redondos e a parte calva dos cabelos, lá está o então “buraco no corpo, só com a pele por cima” (Maria Portinari, 1983). Vemo-la na parte esquerda da sua testa, uma grande cicatriz que parece se afundar.

Figura 68 – Selbstbildnis [Autoretrato], 1923.



Fonte: Landesbibliothek.

Disponível em:

<https://www.landesbibliothek.steiermark.at/cms/beitrag/12433749/106332203>. Acesso em: 03 set. 2024

A marca de guerra de Leskoschek era um fato considerado tão impressionante que a narrativa circulou evocando além da história do artista. Foi comparado a heróis da mitologia, tal qual o material que a reportagem de *O Imparcial* nos indica. Primeiro, dita que sua ferida “oferece ao seu dono o mesmo perigo que o calcanhar oferecia ao guerreiro Aquiles” (Romero, 1941, p. 5). Tal comparação de Abelardo Romero é estabelecida pela natureza perigosa onde foi formada a ferida, uma vez que a visão do artista é de suma importância para a captação da luz, do movimento para a construção da obra de arte.

Como se não bastasse a analogia de Aquiles, *O Imparcial* traz a anedota de mais um herói grego, Odisseu. Dissemos que a notícia em questão estava estampada duas imagens, uma delas era a foto de Leskoschek [Fig. 68] que apresentamos acima, a outra, era uma reprodução da ilustração de *Odisseia* do ano de 1939 [Fig 69<sup>69</sup>], que foi apresentada no início do capítulo.

---

<sup>69</sup> Pensamos que o título do jornal está errado. Ele afirma que Poseidon é o antropófago, mas, na verdade, é o filho dele, o ciclope Polifemo.

Figura 69 – Axl von Leskoschek, Cena da “Odysseia” – “Poseydon”, o anthropophago”  
(Reprodução)



Fonte: Jornal O’Imparcial, n. 1815, 27 abr.1941, p. 5

Percebemos, pela reportagem do *O Imparcial*, que Leskoschek foi celebrado desde que chegou ao Rio de Janeiro. Algo curioso se recordarmos a situação política brasileira neste período. Segundo Izabela Kestler (2003, p. 44), os fugitivos europeus que vieram para o Brasil a partir de 1933 eram considerados imigrantes e não exilados, porque o governo não elaborou nenhuma política de asilo. Preocupados em evitar problemas com o excesso de refugiados de guerra<sup>70</sup>, em 07 abril de 1941, pouco depois de Leskoschek chegar ao Brasil, o governo Vargas suspende totalmente a concessão de vistos temporários o que, segundo a autora, fez com que o número de imigrantes “caísse praticamente a zero” (Kestler, 2003, p. 54). Esta lei passou a valer para os novos exilados que chegavam ao Brasil. Os que já estavam aqui, com o visto vencido, não podiam ser extraditados por conta da guerra. Desta forma, no dia 27 de abril de 1941, o Ministério da Justiça decidiu que “mediante pagamento de mil cruzeiros (cerca de cinquenta dólares), esses vistos seriam prorrogados por meio de uma legalização provisória, conjugada com uma permissão de trabalho” (Kestler, 2003, p. 54).

Interessante notar que a lei de prorrogação dos vistos de estrangeiro foi promulgada no mesmo dia em que *O Imparcial* publicou a extensa matéria sobre Axl Leskoschek. Como o artista entrou no país um tempo antes da lei de 07 de abril, naturalmente ele não foi atingido

<sup>70</sup> Izabela Kestler indica que esta decisão pode ser entendida como um elo ao plano de segurança hemisférica do Departamento de Estado norte-americano. Ela cita: “As nações latino-americanas (...) estavam sendo expressamente desencorajadas pelo departamento do Estado de aceitar refugiados por causa do temor de que houvesse espiões infiltrados no meio deles” (Feingold, 1970, p. 200 *apud* Kestler, 2003, p. 54-55).

por esta restrição. Entretanto, mesmo não sendo este o caso, é interessante notar como a reportagem de *O Imparcial* constrói a sua imagem como alguém que não veio ao Brasil por ser uma opção de exílio<sup>71</sup>, mas alguém que se interessa pelo país desde muito tempo.

— Porque preferiu o Brasil – pergunta o repórter – entre os outros países americanos?

Axel von Leskoschek acaba de fechar a valise, apertando-lhe as correias.

— Quando era menino, lá em Graz, meu pai me deu um exemplar do “Kosmos”, de Humboldt. Li o livro num dia, e desse dia em diante nunca mais se apagou dos meus olhos a visão de ouro e esmeralda deste grande país. Cresci, estudei, fiz a guerra, trabalhei no meu ofício, e durante tantos anos de luta nunca dispus de dinheiro para poder embarcar. Mas fiz grande esforço, e eis-me aqui no país das esmeraldas. Dentro de alguns meses, espero falar regularmente o português, e dentro de mais algum tempo quero ser cidadão brasileiro (Romero, 1941, p. 5).

O título impactante da reportagem, com letras garrafais que dizia: “O PINTOR AUSTRIACO QUE QUER SER BRASILEIRO; Dr., ex-aviador e artista, Axel von Leskoschek concede palpitante entrevista à O IMPARCIAL” (Romero, 1941, p. 5), reforça uma ideia de que Leskoschek veio por escolha, como se houvesse um desejo de realizar o sonho de infância em se tornar brasileiro<sup>72</sup>. Durante toda a entrevista, a situação sobre a Segunda Guerra Mundial foi completamente ignorada – tanto pela questão da censura promovida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)<sup>73</sup>, quanto pelo provável interesse em não vincular a imagem de Leskoschek a de um fugitivo da guerra. A conversa aludiu apenas o passado do artista e os seus desejos futuros, mas nunca o presente.

É provável que primeira imagem apresentada ao público através do periódico tenha sido uma tarefa em conjunto, orquestrada pelo artista e por uma rede de sociabilidades, provavelmente ligadas a intelectualidade comunista, que o ajudaram a se estabelecer no Rio de

---

<sup>71</sup> Segundo Izabela Kestler, a grande maioria dos escritores e publicistas só chegou ao Brasil após 1938, com a fuga em massa com a invasão e ocupação dos nazistas na França. Muitos deles só cogitaram vir para o Brasil porque os Estados Unidos começaram a dificultar a emigração para o país. Sendo assim, pelo Brasil não ser o país de imigração desejado, houve um conhecimento generalizado por parte dos estrangeiros quanto às condições e ao domínio da língua brasileira. Cf. KESTLER, Izabela Maria Furtado. **Exílio e Literatura**: escritores de fala alemã durante a época do nazismo. Trad. Karola Zimmer. São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo, 2003, p. 61-62.

<sup>72</sup> Não estamos dizendo aqui que o artista não gostou ou não se afeiçoou ao Brasil depois de um tempo. Até porque, ele tem algumas passagens em correspondências trocadas que ele elogia as paisagens brasileiras e a população.

<sup>73</sup> Segundo Kestler (2003, p. 28): Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1938. - Controlava os meios de comunicação não só pela censura, mas também comprava ou subvencionava jornais, revistas e estações de rádio.

Janeiro. Isto porque, um dos grandes amigos de Axl Leskoschek, foi o pintor Cândido Portinari, que tinha uma ampla relação com o Partido Comunista Brasileiro, inclusive candidatando-se deputado federal pelo partido em 1945. Outro nome que aparece ligado ao de Leskoschek, vindo da entrevista de *O Imparcial*, é o de Frank Arnau. A reportagem diz que, “Em companhia [Leskoschek] do escritor Frank Arnau, sobe as escada d’*O Imparcial* (...) Frank Arnau aproxima-se, lépido, de um dos nossos companheiros, e apresenta-lhe o desconhecido: Axel von Leskoschek” (Romero, 1941, p. 5).

Arnau foi um escritor e publicista vienense que, segundo Kestler, “os seis anos do exílio europeu foram caracterizados por uma luta acirrada contra o nacional-socialismo” (Kestler, 2003, p. 68). Chegou ao Brasil em maio de 1939, entrando no país como cidadão suíço<sup>74</sup>. Colaborou para vários jornais como *A Noite* e *Correio da Manhã*. E também com conselheiro das Embaixadas britânica e norte-americana.

É provável que as sociabilidades de Leskoschek tenham contribuído para o artista se estabelecer no Rio de Janeiro como uma figura de importância, uma vez que nunca lhe faltou trabalho enquanto esteve em terras cariocas. Ele fez três exposições individuais; trabalhou para editoras de renome, principalmente na grande coleção dos romances de Dostoiévski editado pela José Olympio; contribuiu para alguns periódicos com suas ilustrações; foi professor, não somente em seu ateliê particular, como também no Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas. Além disso, a esmagadora maioria da imprensa na época opinava a seu favor<sup>75</sup> enquanto profissional. Este consenso pode ser responsável pelo meio em que ele estava inserido, no caso, o da intelectualidade brasileira que era ou simpatizava com as ideias comunistas. Este mesmo grupo pode ter contribuído, juntamente com o artista, para a criação da imagem de um herói que fugiu de sua terra natal e se refugiou em um país que mesmo sendo tão diferente de sua formação cultural, conseguiu ser incorporado na sua manifestação artística.

Mas devemos perceber que, a história da fuga da Áustria em 1938 surgiu na narrativa da sua vida depois. Neste primeiro momento, em 1941 quando o governo ainda tentava manter a neutralidade mediante às convulsões da guerra no território europeu e Vargas ainda demonstrava uma simpatia pelo Terceiro Reich, não era possível divulgar abertamente os reais

---

<sup>74</sup> Nos questionamos se essa, talvez, tenha sido a mesma estratégia de Leskoschek.

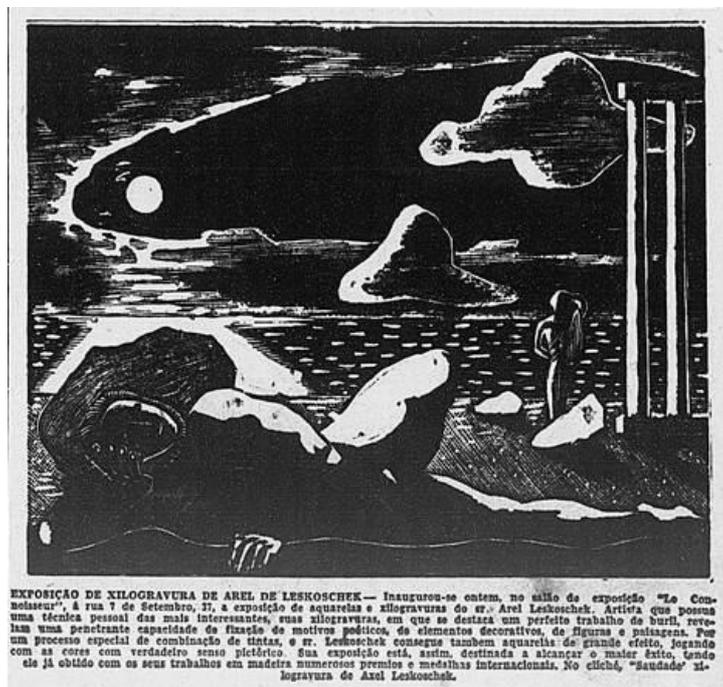
<sup>75</sup> Não podemos confirmar com certeza que era toda a imprensa. Mas todos os periódicos consultados falam bem do artista

motivos que fizeram Leskoschek vir para o Brasil, além do “desejo pungente de se tornar brasileiro”.

### 5.1.2 A primeira exposição do “admirável” artista

Depois desta grande apresentação ao público, inaugurada pelo jornal *O Imparcial* em abril de 1941, os anos seguintes foram de intensas atividades para Leskoschek. Dois anos após ter chagado ao Brasil, os periódicos começaram a noticiar a primeira exposição individual na Galeria *Le Connoisseur*, na rua 7 de Setembro, número 37, uma loja de quadros e objetos de arte que possuía uma sala para exposições (Notas..., 1942, p. 6). A mostra ficou vigente de 20 de outubro de 1942 a novembro daquele mesmo ano. Pelo que dizem as matérias, a exposição foi de aquarelas e xilogravuras (Exposição, 1942, p. 11). Percebemos que algumas ilustrações de *Odysseus* estavam presentes tanto na exposição, como, muitas vezes, nos textos dos periódicos.

Figura 70 – Axl von Leskoschek, cena da “Odysséa” – “*Sehnsucht I*” (Reprodução)



Fonte: Diário da Noite, n. 3615, 5 nov. 1942, p. 13

E estas mereceram destaque, uma vez que a xilogravura *Saudade I* [Fig. 70] ou *Sehnsucht I* no título original em alemão, foi escolhida para estampar a reportagem de

divulgação da exposição na Galeria *Le Connoisseur*, tanto em *O Jornal* quanto em *O Diário da Noite*.

A exposição de Leskoschek teve boa aceitação da crítica especializada, que estavam radiantes com a apresentação dos trabalhos do artista.

Nosso país – terra privilegiada das madeiras – desconhece praticamente a arte da xilogravura – a mais tradicional e talvez mais nobre expressão das artes gráficas. **Faltam entre nós, quase por completo, artistas xilogravadores e as respectivas escolas.** (...) Alegremo-nos, pois, que um dos mais modernos e reconhecidos expoentes desta arte, o Dr. Axel de Leskoschek, quer colaborar conosco neste sentido, abrindo uma exposição. (...) Sua exposição inaugura-se hoje às 15 horas e está despertando o mais vivo interesse nos centros artísticos e sociais da cidade (Notas..., 1942, p. 8, grifo nosso).

(...) Muitos dos trabalhos exibidos foram feitos da **Suíça**<sup>76</sup>, mas a maioria é já executada no Brasil e tem por tema detalhes paisagísticos, principalmente de Paquetá, que o artista sente com **singular poder interpretativo** e de simplificação. (...) (Barata, 1942, p. 7, grifo nosso).

(...) **A sua obra é dum artista seríssimo, profundo e exigente, qualidades que, cada dia, se tornam mais raras.** (...) Podemos ajuntar que esta última (que continua franqueada ao público), conquistou justos louvores da parte de numerosos jornais cariocas, despertando o mais simpático interesse na *elite* do Rio (Notas..., 1942, p. 6, grifo nosso).

(...) Em poucas palavras, a exposição de Axel de Leskoschek **nos revelou um artista admirável, nada convencional**, que nos impressionou pela segurança de sua técnica de gravador e pela imensa poesia de suas aquarelas (Aquarelas..., 1942, p. 79, grifo nosso).

Da exposição de Axel de Leskoschek, (o que tantas vezes não acontece) saía-se com vontade de viver. Cheio de ingenuidade e **profundos conhecimentos técnicos, Leskoschek interpreta as coisas, não para conseguir efeitos mas sim realidades sinceras e diretas.** (Axel, 1943, p. 48, grifo nosso)

Nos textos dos periódicos, notamos termos vinculados ao artista, tais como “singular poder interpretativo”, “admirável” e “nada convencional”, intérprete com “profundos conhecimentos técnicos” e de “realidades sinceras e diretas”, que possui “qualidades que, cada dia, se tornam mais raras”. Todos esses comentários possuem algo incomum: o de evocar uma qualidade pessoal e profissional de Leskoschek que se destaca dos demais artistas ou, pelo menos, da maioria deles. Termos utilizados como “não convencional”, “singular”, “profundo conhecedor da técnica”, são formas de conferir respaldo epopeico, merecedor de atenção e destaque. Todo esse terreno começou a ser preparado para que, com o passar dos anos, o artista ganhasse uma nova nomeação entre os periódicos: o de mestre.

---

<sup>76</sup> Nota-se, aqui, a menção que o artista esteve na Suíça, sem indicar o motivo de sua estadia.

Em 17 de janeiro de 1943, no periódico *Diário de Notícias*, Yvonne Jean publicou uma crítica sobre a exposição intitulada *Reflexões em torno duma exposição*:

Quando cheguei ao **Rio em 1940, saia da fornalha europeia**, havia sido transplantada sem transição para uma atmosfera desconhecida e diferente. O sofrimento torna a gente injusta. Não compreendo esta mudança total, eu não queria nem mesmo confessar a beleza da baía de Guanabara. Não por teimosia: eu não a via. Estava demasiadamente distante de mim. Via tudo como em um cromo, demasiadamente colorido e exagerado. (...) Depois a baía começou, à minha revelia, e sem que eu me desse conta, a agir sobre mim: o Brasil começou o seu trabalho de conquista. (...) Foi isto que Leskoschek reproduziu. (...) Ai está porque os artistas são tão necessários neste momento, deste lado do oceano, quanto os estrategistas: eles nos entretêm nossas emoções e permitem que nos lembremos que somos seres humanos, em uma época onde o dever maior é matar o mais possível. (...) Mas não se vence o espiritual tão facilmente como acreditam os **nazistas**. O homem não obstante tudo isto, é algo melhor. (Diário de Notícias, n. 6206, 17 jan. 1943, p. 17, grifo nosso)

Yvonne Jean trabalhou como jornalista nos periódicos cariocas assim que chegou ao Brasil, em 1940, e permaneceu até a sua morte em março de 1981. Nascida na Antuérpia, de origem judia, tinha originalmente o sobrenome Silberfeld, até o trocar para Jean. A jornalista tinha uma vida intelectual intensa e estava ligada ao Partido Comunista Brasileiro<sup>77</sup>. Essa primeira menção que detectamos sobre o cenário da guerra vinculado a exposição de Leskoschek diz muito a respeito das tomadas de decisão política e econômica que o Brasil assumiu, uma vez que a partir de janeiro de 1942 governo Vargas rompeu as relações diplomáticas com os países do Eixo, muito influenciado pela decisão estadunidense. Em dezembro de 1941, o ataque japonês à base naval norte-americana de Pearl Harbor fez com que os Estados Unidos, que até então permaneciam em neutralidade, declarassem guerra ao Japão e, conseqüentemente, aos outros países do Eixo. Tal oposição obrigou o governo varguista a assumir um lado da batalha, visto que os Estados Unidos eram um dos maiores parceiros comerciais do Brasil. Em agosto de 1942, o Brasil, de fato, declarou guerra à Alemanha e à Itália após o ataque desses países aos navios de carga e de passageiros brasileiros (Kestler, 2003, p. 40).

Por essas tomadas políticas, desde 1943 ficaram cada vez mais explícitas a ideia presente da guerra à imagem de Leskoschek. Se antes, no periódico *O Imparcial* de 1941 a sua apresentação foi feita como “nascido em Graz” sem explicitar que esta cidade ficava no território da Áustria. Apenas em 1945 começaram a aparecer menções que Axl Leskoschek é

---

<sup>77</sup> Cf. <https://www.belgianclub.com.br/pt-br/creator/jean-yvonne-1911-1981>

um “artista austríaco residente do Brasil” (Rio, n. 76, out. 1945, p. 76-77; 120-121). Este arranjo de informações que em um momento são ocultadas e em outro são expostas tem relação direta com a organização política internacional e como ela se refletiu no Brasil. Em um primeiro momento, quando ocorreu a anexação da Áustria à Alemanha em 1938, os austríacos eram associados aos alemães como os grandes vilões, por mais que vários grupos de exilados alemães lutaram para serem reconhecidos como uma “outra Alemanha”, humanista e socialista (Kestler, 2003, p. 157). O cenário teve uma melhora para a Áustria em 1943, quando a Declaração de Moscou declarou o país como “a primeira vítima da política expansionista de Hitler (...) A teoria de vítima do nazismo”<sup>78</sup>, divulgada por todos os grupos austríacos no exílio, recebeu a bênção dos Aliados” (Kestler, 2003, p. 156).

Vemos a manifestação desta “positividade” em relação aos austríacos exilados a partir de uma grande reportagem publicada no jornal *Diário Carioca* no dia 3 de agosto de 1945 com a seguinte manchete: “Plano de infiltração monárquico-fascista revelado pela Junta Republicana Austríaca”. A notícia divulgava um manifesto da Junta Republicana Austríaca assinado pelo Sr. Viktor Leer Arneitz que “assumiu a liderança dos austríacos no Brasil” (*Diário Carioca*, n. 5255, 3 ago. 1945, p. 7) e por Axl Leskoschek, um dos membros da Junta<sup>79</sup>. O texto denunciava uma tentativa de estabelecimento de um partido formado por Starhemverg<sup>80</sup> que professava ideias fascistas e estava tentando participar do novo Governo Provisório da República Austríaca. A matéria segue explicando que a Junta apoia a reorganização da Áustria em bases democráticas.

A partir desta reportagem, percebemos como as movimentações políticas de Leskoschek foram se tornando mais expansivas com o tempo devido às modificações da guerra no cenário

---

<sup>78</sup> De forma muito perspicaz, a autora Izabela Kestler indica que “não resta dúvida de que o nacional-socialismo foi também um fenômeno austríaco” e que essa meia verdade se tornou uma mentira vital na história do pós-guerra, pois permitiu que a Áustria não fosse culpabilizada por seus crimes. Cf. KESTLER, Izabela Maria Furtado. **Exílio e Literatura**: escritores de fala alemã durante a época do nazismo. Trad. Karola Zimber. São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo, 2003, p. 156.

<sup>79</sup> Segundo a notícia, a Junta era composta por 10 membros, além de Leskoschek os nomes citados são: Walter Handofsky, Otto Hofmann, Helmut Hutter, Wilhelm Munk, Egon Panhans, Josef Popper, August Sammer, Otto Ruschitzka e Karl Hiesinger.

<sup>80</sup> Príncipe Ernst Rüdiger Camillo von Starhemberg, muitas vezes conhecido simplesmente como Príncipe Starhemberg, (Eferding, 10 de maio de 1899 – Schruns, 15 de março de 1956) foi um nacionalista e político austríaco que ajudou a introduzir o austrofascismo e instalar uma ditadura clerical fascista na Áustria no período entre guerras. Um feroz oponente de Anschluss, ele fugiu da Áustria quando os nazistas invadiram o país e serviu brevemente com as forças francesas e britânicas livres na Segunda Guerra Mundial. Cf. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ernst\\_R%C3%BCdiger\\_Starhemberg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ernst_R%C3%BCdiger_Starhemberg)

internacional. Além de se posicionar politicamente, e de ser um artista gráfico, ele também foi professor. E pelo que seus alunos dizem, um querido professor.

### 6.1.3 Leskoschek, a “presença viva num quase deserto”

Já nos foi revelado que, anos mais tarde, Leskoschek foi professor do Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas. Entretanto, a sua fase enquanto docente começa anos mais cedo. Em janeiro de 1943, o jornal *Carioca* traz uma reportagem, escrita por Amaral Junior (1943, p. 56), sobre o interesse da secretaria de artes, da União Nacional dos Estudantes, da criação de cursos que criem um ambiente artístico para seus alunos. Há a promessa de que será inaugurado, brevemente, um curso de gravura, onde Arpad Szenes e “Alberto de Leskoschek” serão os docentes. “O primeiro desses artistas, ambos já muito conhecidos e apreciados do nosso público, ministrará as aulas de gravura em metal, o segundo, as de gravura em madeira” (Junior, 1943, p. 56). Pelas palavras manifestas de Sansão Castelo-Branco - um dos estudantes responsáveis pela secretaria de artes da UNE entrevistado por Amaral Junior -, há uma admiração pelos artistas estrangeiros que chegaram ao Brasil. E este apreço justifica-se nas palavras escritas nos periódicos da época: a da *ausência*.

Devemos recobrar o trecho da matéria *Jornal do Brasil*, em outubro de 1942, sobre Leskoschek: “Faltam entre nós, quase por completo, artistas xilogravadores e as respectivas escolas” (Notas...,1942, p. 8) ou “Axel de Leskoschek trouxe para o Brasil, a soma de largos conhecimentos” (Santa Rosa, 1948, p. 13). Igualmente, vemos nos depoimentos de suas ex-alunas a confirmação de que Leskoschek era a figura de que eles precisavam, e tanto aguardavam para a modernização das artes do país:

(...) Sua formação cultural, aliada a qualidades humanas excepcionais, causaram impacto considerável no ambiente ainda um tanto provinciano do Rio (Behring *apud* Os anos de Brasil..., 1974).

Tive esta sorte. Pude conhecer Axl, conviver com sua obra e sua pessoa. (...) Axl surgia como único professor de orientação moderna, era em realidade mais do que um professor. Era uma **presença viva num quase deserto**. Um exemplo e um amigo (Ostrower *apud* Os anos de Brasil..., 1974, grifo nosso).

(...) Aqui chegando, encontrou ele um grupo de jovens gravadores autodidatas carentes de informação e de formação sistematizada. Sua contribuição, nesse sentido, foi considerável (Katz *apud* Os anos de Brasil..., 1974).

Pelas palavras de suas ex-alunas, pressupomos a ideia da escassez do ensinamento da arte gráfica em solo carioca. Alimentando o discurso com argumentos de que o artista seria o causador de um grande impacto em um “ambiente ainda um tanto provinciano”, uma “presença viva num quase deserto”, onde havia um “um grupo de jovens gravadores autodidatas carentes de informação e de formação sistematizada”.

O artista Percy Deane, que também foi aluno de Leskoschek, endossou a sua contribuição, em entrevista a Rose Goldschmidt no Programa de Depoimentos do Projeto Portinari:

RG – Ele [Leskoschek] tinha uma técnica diferente, poderia ensinar coisas novas para a gente?

PD – Não sei se tinha técnica diferente, a verdade é que na ocasião a gravura era considerada uma coisa secundária, tanto que o curso de Gravura na Escola não tinha frequência nenhuma. Era raro uma pessoa estudar Gravura, ele é que chamou a atenção para a importância que tem a Gravura.

(...)

PD – E o Leskoschek na Europa teve formação europeia, vinha com aqueles buris profissionais, ensinou a gente a usar o buril, essas coisas todas (Deane, 1983).

Pelas palavras manifestadas nos periódicos e os relatos de seus ex-alunos, podemos presumir que Leskoschek chegou ao Brasil em momento mais que propício, quando os artistas buscavam a abertura de novos horizontes e o aprimoramento de técnicas como as da gravura, que não estavam tão em voga. Essas mudanças sociais e novas perspectivas culturais tem muito a ver com o contexto brasileiro e uma formulação da arte moderna.

Esse interesse pelo ensino da gravura, a descoberta dessa técnica que na Europa já vinha sendo feita há séculos, levou esses mesmos jovens artistas ao ateliê particular de Leskoschek, no Bairro Glória. Segundo as informações que constam no catálogo da Fundação Getúlio Vargas (1985), as aulas particulares eram dadas uma vez por semana, em pequenos grupos de cinco ou seis alunos, logo depois que o Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas terminou (BANERJ, 1985). Sobre o começo dessas aulas particulares, acreditamos que elas tenham se iniciado antes do curso da FGV, uma vez que em correspondência com Cândido Portinari em janeiro de 1945, menciona que, “o mês de Abril vindouro vou começar a aceitar alunas para poder viver sem incômodos” (Leskoschek, 1945). E ainda pergunta ao amigo brasileiro o quanto ele deveria cobrar pelas aulas particulares.

É provável que, depois do fechamento do Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas em 1946, o número de alunos em seu ateliê tenha aumentado. Segundo o catálogo, a aula funcionava com os alunos apresentando os trabalhos que tinham sido realizados em casa,

para que todos os integrantes do grupo fizessem uma crítica a respeito, sendo Leskoschek o último deles. Isso impulsionava os alunos ao hábito da análise da obra, do debate e da crítica. Frederico Morais afirma que “Esse método de ensino seria adotado mais tarde por Ivan Serpa e outros ex-alunos, quando estes também se tornaram professores” (BANERJ, 1985, [p. 6])

Salientamos que a personalidade de Leskoschek é sempre colocada de maneira muito positiva por todos os que comentavam sobre ele. Como um professor, ele está preocupado não só com o desenvolvimento técnico dos alunos, mas também com o desenvolvimento humano. Segundo as palavras de Edith Behring e de Renina Katz,

Sua atuação, porém, transcendia o hábito das salas de aula. Sua casa, seu atelier particular, eram acessíveis àqueles que, mais tímidos ou mais carentes de atenção concentrada, buscavam ora o aperfeiçoamento de uma técnica, ora a solução de problemas teóricos, ora uma crítica sempre estimulante à criatividade individual (Behring *apud* Museu..., 1974).

(...) Leskoschek nos deu uma lição inesquecível. Ele tinha um enorme respeito pelos alunos, inclusive pelos menos dotados. Nunca os desanimava. Afirmava que se o aluno estava ali era porque estava procurando alguma coisa. Isso me influenciou em minha carreira no magistério, porque o professor não tem o direito de dismantelar o sonho das pessoas. Ele dizia que o papel do professor é dar a cada aluno todos os meios possíveis, inclusive os meios críticos, para poder se realizar. Se não conseguir, cabe a cada aluno decidir. São poucos os professores que têm esse tipo de cuidado. Por isso, foi importante essa minha convivência com Leskoschek (Katz, 2003, p. 298-299).

Nesta equação há também de ser somado os comentários sobre a sua humildade enquanto artista, segundo Santa Rosa:

Do princípio, o que mais admiro nele é essa tenacidade de investigar. E tendo trabalhado tanto, depois de tanta perquirição nos domínios da plástica, **pergunta-nos ainda humildemente se há algum progresso na sua obra.** Admiro muito esse exemplo de ascetismo, essa tímida indagação feita por um espírito sábio, quando vivemos uma época em que vejo jovens, atrevidos e ignorantes (Santa Rosa, 1948, p. 13)

O aspecto deste comentário de Tomás Santa Rosa no periódico *Letras e Artes*, demonstra um tanto de realidade. Se analisarmos as cartas de Leskoschek para Cândido Portinari - correspondências essas, devemos lembrar, que circularam em ambiente privado e fora dos holofotes da mídia - o artista austríaco se colocava de maneira despretensiosa, reconhecendo que ainda tinha muito que aprender. Em 1946, escreve para o artista brasileiro dizendo que além dos inúmeros afazeres, ele também tinha aulas de técnica água-forte com Carlos Oswald. Para além, ele menciona que “os alunos particulares ficaram fiéis, mas tenho pressa de dizê-lo, acho que eu aprendo mais com eles do que eles comigo” (Leskoschek, 1946).

Não obstante os seus trabalhos artísticos serem cobertos de elogios constantes, Leskoschek não se enxergava como um pintor grandioso. Ele quase sempre se apresentava modesto quando o assunto se tratava do próprio trabalho, e animador e estimulante quando se tratava dos outros. Um exemplo tem a ver com as obras de Cândido Portinari, figura sobre a qual ele tinha um grande apreço e respeito. Ele menciona para o amigo brasileiro,

Nunca vou ser um grande pintor, mas isso não me magoa; vou ser um bom pintor. E isso é bastante para mim. Temperamento com honestidade de artesão deve dar um resultado satisfatório. E sempre vou acompanhar com a maior alegria o seu trabalho, tão necessário pelo mundo. Ai está! (Leskoschek, 1946)

Axl Leskoschek, porém, era de opinião contrária. Não se achava tão extraordinário assim, como a crítica o supunha. E, podemos tirar de suas palavras, que ser um bom pintor já era mais que o suficiente para ele desejar continuar trabalhando, assiduamente, dia após dia, no desenvolvimento da arte. Contudo, por mais que ele não compactuasse com a convicção de possuir um “dom”, a recepção nos jornais construía um discurso contrário a sua percepção de si. Aconteceu de que o momento da chegada de Leskoschek tenha sido um dos mais propícios para a sua unânime aceitação. Um profissional cheio de conhecimento em um lugar que deseja adquirir aquilo que ainda se tem tão pouco, faz com que o ditado popular seja assertivo quando se diz que “em terra de cego, quem tem um olho é rei”, ou, no caso, é mestre.

#### 6.1.4 “um guia que nos faz atravessar o inferno dostoiévskiano sem medo”

No ano de 1944 o reinado de Leskoschek nos periódicos cariocas havia ampliado cada vez mais as suas fronteiras. Tudo isso, graças ao lançamento da primeira edição da coleção *Obras completas de Dostoiévski*, pela José Olympio. O livro de estreia foi o romance *Eterno Marido*, com as xilogravuras do artista. Nesse ano o nome de Leskoschek circulou nas publicações, quase sempre atrelado aos trabalhos de ilustração que desenvolveu para as histórias do escritor russo. E as críticas, como não poderiam ser diferentes, continuavam a elogiá-lo. Como no texto arrebatado de José Lins do Rego<sup>81</sup> para o jornal *A Manhã*, em julho de 1944.

(...) A magnífica tradução de Costa Neves contou com um mágico para nos fazer penetrar no terrível segredo dostoiévskiano, com este desenhista poderoso e sombrio que é Leskoschek. Este homem é da família dos que sofrem com os seus heróis, com os seus personagens, com os seus tipos. **Para**

---

<sup>81</sup> Outro escritor que se relacionava com a intelectualidade comunista brasileira.

**juntar uma galeria de Dostoiévski ele seria mais que um gravador de caracteres, ele nos dá carne e alma, às suas linhas, aos seus desenhos, às suas fita.** (...) Para um Dostoiévski, que é suma de vida demoníaca e angélica, escolhe-se um ilustrador que é da nobre espécie dos que se apaixonam, até quase à loucura, pelos temas que tomam. (...) **Este artista a quem José Olímpio entregou romances de Dostoiévski para ilustrar é para nós um guia que nos faz atravessar o inferno dostoiévskiano sem medo** (Rego, 1944, p. 2, grifo nosso).

Colocada a sua imagem de maneira apaixonada, Leskoschek se faz aqui, nas palavras do autor, um “guia que nos faz atravessar o inferno dostoiévskiano sem medo”, de modo que ele seria a pessoa ideal para ilustrar os romances, porque ele é capaz de dar “carne e alma” aos personagens dostoiévskianos. Algo que já mencionamos nos capítulos anteriores ao discutirmos a harmonia entre os traços gráficos do artista e os temas abordados nas narrativas de Dostoiévski.

O que queremos destacar neste momento é que os livros ilustrados inauguraram uma nova fase na carreira do artista, a qual já se encontrava em ascensão. Muito provavelmente ele se tornou ainda mais conhecido, porque os livros ilustrados alcançavam as casas das pessoas e estavam em suas estantes. Esse furor ao redor das ilustrações que Leskoschek estava fazendo para as edições da José Olympio só perdeu força devido a outra manchete: a sua segunda exposição individual no ano de 1945.

A partir de outubro daquele ano, os periódicos começaram a anunciar a mostra de *Pinturas e Xilogravuras* no Museu Nacional de Belas Artes, que ficou aberta até novembro. Parece um tanto repetitivo de nossa parte reafirmar que os comentários sobre a exposição eram positivos e animados, tecendo elogios às obras que foram apresentadas. Como confirma a assertiva de Antonio Bento:

Como aconteceu a Freud, Stefan Zweig e **tantos outros sábios, artistas e escritores austríacos**, Axel de Leskoschek teve de deixar seu país, para fugir às perseguições nazistas. (...) **homem sensível, sofreu toda a tragédia consequente à sua saída da Áustria**<sup>82</sup>. E após vários anos no Brasil, expõe, atualmente, no Museu Nacional de Belas-Artes. 31 quadros a óleo, xilogravuras em cores, guaches e aquarelas, além das ilustrações feitas para vários livros publicados pela Editora José Olympio. Entre os quais “o Jogador”, “O Eterno Marido”, “Os Demônios” e os “Irmãos Karamazov”, de Dostoiévski e os “Dez Contos” do nosso Graciliano Ramos. **Já conhecíamos o gravador, excepcional que é Leskoschek** de sua exposição realizada há três anos, na Galeria “Le Connoisseur”. **Vemo-lo agora como pintor e tivemos**

---

<sup>82</sup> Percebe-se que aqui, Antonio Bento assume o discurso da “Áustria vitimizada” e subjugada pela campanha hitlerista.

**uma grata surpresa.** Alguns óleos, principalmente os de assuntos brasileiros, são esplendidos de cor e atmosfera (Bento, 1945, p. 6, grifo nosso).

O crítico Antonio Bento comenta no periódico *Diário Carioca*, sobre o artista a partir de um exemplar do livro de contos de Graciliano Ramos, *Dois dedos*, na qual veremos mais adiante. Quando compararmos esses dois textos escritos por ele, há de se detectar um *modus operandi* na forma que o autor constrói seu argumento de valorização, seja da edição ou da exposição. No início do artigo ele tece comentários a respeito da terrível condição humana, cuja pulsão pela dominação do outro geram problemas patentes de regimes escravocratas, totalitários, ditatoriais e guerras de conquistas. Ele, inclusive, chega a comparar tais conflitos como animais em uma selva, onde os mais fortes “costumam devorar os bichos mais fracos” (Bento, 1946, p. 17). Antonio Bento deixou claro, um ano depois, que, para ele, Leskoschek é um mestre da gravura, e igualmente possui “uma experiência e um conhecimento dos homens muito grandes, que dá valor à sua arte” (Diário Carioca, 1946, p. 17).

Podemos notar que o autor faz algo semelhante ao comentar sobre a exposição de Leskoschek. Em primeiro lugar, contextualiza que o gravurista, assim como “tantos outros sábios, artistas e escritores austríacos”, fugiu do seu país por causa das perseguições nazistas. E ele, que é um homem “sensível”, por sofrer a tragédia “consequente à sua saída da Áustria”, torna-se um artista excepcional. Detectamos no discurso de Antonio Bento que, a valorização da arte de Leskoschek está muito ligada a sua trajetória dramática, que lapidou o artista para compreender os conflitos humanos, porque ele viveu na pele o que há de pior que a humanidade pode apresentar. Leskoschek viveu a sua própria odisséia e isso faz com que ele consiga revisitar todas essas experiências para a sua arte.

Embora possamos julgar que os anos de Brasil tenham sido muito frutíferos para o artista, tal como o pedido de Atena é “do agrado dos deuses bem-aventurados que a seu palácio retorne Odisseu” (Homero, 2000, p. 30), chegou um momento em que Leskoschek ansiou por retornar para casa. Quando isto aconteceu, alguns amigos proferiram contra a sua partida, acreditando que a odisséia de Leskoschek deveria ter se concluído nos anos antes, em 1941. Lugar onde foi proferido que ele queria ser “cidadão brasileiro” (O Imparcial, 1941); onde ele era um herói de guerra e um mestre da xilogravura. Se fosse isso, poderia finalizar a história tal qual Odisseu, mas a sua realidade foi ainda mais dura.

## 6.2 PARTE II - PROVIDÊNCIAS

*O novo embaixador da Jugoslavia é bom amigo de amigos nossos, búlgaros, e vamos visitá-lo quando ele terá saltado da Argentina. Espero a ajuda dele para a volta, a minha terra, sem ser obrigado a pedir as graças dos Ingleses e Americanos (Leskoschek, 1946).*

Nas correspondências trocadas por Axl Leskoschek e seu amigo íntimo, o artista brasileiro Cândido Portinari, em 1946 revela-se um ano em que uma série de providências foram tomadas para que o artista austríaco retornasse à sua terra natal. O porquê dessa movimentação não é algo totalmente explícito. Mas podemos conjecturar algumas hipóteses a partir do cenário nacional e internacional.

Da carta em si, não sabemos especificamente o dia e o mês enviada, apenas o ano. Essa informação nos dá base suficiente para conseguirmos vislumbrar o contexto. Um ano antes, a Segunda Guerra Mundial tinha chegado ao fim. Primeiro, com a rendição da Alemanha aos Aliados em maio de 1945, e depois, em setembro do mesmo ano, foi a vez dos japoneses assinarem a rendição aos norte-americanos. Às vistas disso, os ânimos nacionais estavam exaltados contra a incoerência de um governo autoritário que lutava contra as ditaduras na Europa. O governo Vargas começou a flexibilização da abertura para outros partidos, como o Partido Comunista Brasileiro, que saiu da ilegalidade. Todavia, mesmo com essas aberturas, a pressão da oposição fez com que a Era Vargas chegasse ao seu fim.

Em outubro de 1945 Getúlio Vargas foi obrigado a renunciar e o Brasil passou pelo processo de mudança de chefe de estado e Eurico Gaspar Dutra venceu as eleições presidenciais de dezembro daquele mesmo ano, assumindo o cargo no início do ano seguinte, marcando o início da Quarta República Brasileira.

Neste período, Leskoschek comenta na correspondência enviada a Portinari: “Parece que pelo menos uma parte das dificuldades se sumiu (*sic*) e que vivemos agora num ambiente meio tranquilo e bem prometedor” (Leskoschek, 1946).

Ainda que as mudanças na direção do governo, depois de um longo período de autoritarismo, pudessem ser promissoras, elas duraram pouco. Com o início da Guerra Fria em 1947, Dutra assumiu uma postura aliada aos Estados Unidos, fazendo necessária a tomada de decisão de colocar o Partido Comunista Brasileiro na ilegalidade, mais uma vez. O escritor baiano Jorge Amado, que já havia assumido a cadeira de deputado federal pelo PCB em 1946, foi um exemplo de mandato cassado após a clandestinidade.

De todos esses contratempos do período, podemos destacar três pontos principais para o desejo de regresso de Leskoschek: o primeiro é que os ingleses e norte-americanos não eram benquistos pelo artista. A divergência política entre ambos justificava a rejeição do artista. Esta aversão do artista pode ser exemplificada em outra correspondência enviada a Portinari em 1953, quando já havia retornado para a Áustria: “É um curso do nosso tempo de ter influenciado pelo diabólico interesse dos imperialistas norte-americanos pelas artes” (Leskoschek, 1953).

É na escolha de visões políticas opostas, entre o governo Dutra e o PCB,<sup>83</sup> que está o nosso segundo ponto. Ainda que não haja informações concretas de que Leskoschek tenha se associado ao Partido Comunista Brasileiro – algo que acreditamos que não tenha acontecido -, é provável que ele tenha trafegado por essa rede, uma vez que suas afinidades ligavam-se a esse grupo. Naturalmente, a intelectualidade brasileira que o cercava era composta por companheiros igualmente comunistas ou simpáticos à causa. Da mesma forma, recorrer ao embaixador da Iugoslávia, citado pelo artista na carta, para auxiliar no seu retorno, era um bom plano por essa mesma rede de sociabilidade simpática à política. Em 1945, proclamou-se a República Popular Federal da Iugoslávia, cujo governo era comunista.

Como terceiro ponto, está o fim da Segunda Guerra. Depois de a Áustria estar finalmente “livre” dos resquícios autoritários, ele indica o desejo de voltar ao seu país para restaurar o que tinha sido perdido, há muito tempo, pelo nazismo. Ele diz isso em uma carta a Portinari: “Decidi, se for possível, de voltar no ano que vem pela Áustria, onde podia trabalhar mais para os nossos fins do que aqui, onde fico estrangeiro” (Leskoschek, 1946). Notamos que a sua vontade de retornar para casa era, acima de tudo, poder se livrar das amarras por vezes limitadoras de ser um estrangeiro em outro país.

Entretanto, mesmo com as questões políticas do Brasil divergentes ao seu ideal partidário e a movimentação que se instaurou por parte do artista, para partir em retirada para casa, pode-se afirmar que sua vida profissional no solo carioca foi intensa e produtiva. As atividades que surgem vinculadas ao seu nome nos noticiários da época, nos dão pistas de sua projeção diante do cenário da década de 1940. Indicando um grande respaldo e capital simbólico, apesar dos contratempos idealísticos que mencionamos.

---

<sup>83</sup> A política externa do Governo Dutra foi alicerçada aos interesses norte-americanos. Por este motivo, ele anulou as relações diplomáticas com, a até então, União Soviética. As consequências internas desta escolha política foram as perseguições dos comunistas brasileiros, o fechamento do PCB e a cassação dos mandatos de políticos eleitos pelo partido.

Axl Leskoschek já havia conquistado espaço e reconhecimento durante os anos anteriores. Podemos, inclusive, conjecturar que desde que chegou ao Brasil, o seu terreno esteve sempre arado, adubado e fértil, muito fértil. Sobre a sua vinda, falaremos mais adiante. Neste momento, é o ano de 1946 e seus desdobramentos que nos interessa.

### 6.2.1 De artista a professor Leskoschek

Em 1946, Leskoschek já era conhecido dentro do cenário cultural do Rio de Janeiro e já havia conquistado um grande respaldo artístico, trabalhando como xilogravurista para obras literárias de diversos artistas, há seis anos. Em janeiro daquele ano, o periódico *Diário Carioca* publicou uma reportagem a respeito de mais uma das ilustrações de livros feitas por Leskoschek, para o livro de Graciliano Ramos. O texto de Antonio Bento foi intitulado *Graciliano Ramos e Leskoschek*, e fazia uma crítica sobre a edição de um livro de dez contos, *Dois dedos*, no qual o artista fez uma ilustração para cada história. Segundo o crítico, foi “uma feliz colaboração de Graciliano Ramos e Leskoschek, da qual resultou um dos volumes mais belos, editados no país” (Bento, 1946, p. 17). Devemos mencionar aqui que Graciliano Ramos se ligou ao Partido Comunista Brasileiro em 1945, e essa “feliz colaboração” resultando em “belo volume” entre autor e ilustrador potencializou-se, principalmente, pelo ideal político que ambos compartilhavam.

Na opinião de Bento, Graciliano Ramos era um grande analista da “pobre humanidade”, comparando os homens com um coletivo de animais. A crítica é também política, e às grandes potências. Segundo ele,

Há outros loucos que pensam em dominar os continentes e escravizar todos os povos, como ainda agora nos mostraram os ditadores totalitários, repetindo um crime que vem dos tempos de Alexandre, o Grande. (...) não hesitando em localizar nesta parte do Continente o futuro conflito a ser provocado pelas feras imperialistas que, como os seus irmãos da selva, costumam devorar os bichos mais fracos (Bento, 1946, p. 17).

Por meio de uma análise crítica da humanidade, Antonio Bento direciona os seus pensamentos para uma história cíclica, na qual os momentos históricos se repetem, não de maneira *ipsis litteris*, mas em contextos diferentes. O lema é sempre o mesmo: dominação. Algo que ocorre de forma muito latente também no reino animal, no qual Bento não pode deixar de comparar os homens mais fortes, enquanto devoradores dos mais fracos.

Neste quesito de exercer poder e autoridade, não há nada como o que a guerra pode oferecer. E de guerra, Axl Leskoschek era um dos mais entendidos, segundo os periódicos. Antônio Bento indica: “Leskoschek é um mestre da gravura. E possui, também, uma experiência e um conhecimento dos homens muito grandes. O [?] que dá valor a sua arte” (Diário Carioca, 1946, p. 17). Eis que a visão de sua figura se amplifica através das experiências que sofreu com a guerra que deixaram marcas, nas quais falaremos mais tarde, e, ao mesmo tempo, o “valor a sua arte”. Passar por conflitos mundiais, cravou um tipo de *status* à imagem do artista austríaco a qual ele nunca se desvincularia. Era ele um Odisseu, um estrangeiro, e o assunto da guerra orbitava em sua presença e estava constantemente nos periódicos quando mencionava sua figura, mesmo que nas entrelinhas.

Antonio Bento afirma: “Axel Leskoschek fez dez xilogravuras para o livro, ilustrando-o magnificamente. Por isso a edição é uma das melhores feitas aqui nos últimos tempos” (Diário Carioca, 1946, p. 17). Na visão do crítico, o valor da sua arte estava vinculado à compreensão do mundo e do cerne humano. Aqui, podemos ler as palavras de Bento por dois pontos: um deles é que Leskoschek havia experienciado os piores momentos da humanidade, a conjuntura nua e crua. Isso fazia dele um artista muito realista, por ter o conhecimento dos “homens muito grandes”. O segundo ponto insinua que, ligado com a formação europeia, ele possui uma forte tradição e domínio das artes, principalmente no que diz respeito às artes gráficas.

Ainda no mesmo ano, Axl Leskoschek fez parte da equipe formada por Tomás Santa Rosa, do Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas. Segundo Maria Luiza Tavora, a proposta “incorporou uma visão abrangente e inovadora para a formação do artista gráfico” (Tavora, 2012, p. 1609).

Conforme publicado no jornal Correio da Manhã (1946, p. 6), as inscrições para o curso estariam abertas até o dia 06 de abril e as aulas começariam no dia 10 daquele mesmo mês. Os informes é que o curso teria duração de seis horas diárias, por seis meses. Segundo o plano de aula, a sua finalidade é a especialização “em face do avanço da técnica de publicidade e de expansão” (Fundação Getúlio Vargas, 1946, p. 3) dos livros e da imprensa. Os alunos poderiam se matricular mediante a comprovação da conclusão do curso básico.

O curso se dividiu em três disciplinas: *I. Desenho aplicado às artes gráficas*, constando os nomes de Tomás Santa Rosa na disciplina composição decorativa; Axl Leskoschek na de xilogravura; Carlos Oswald na de água-forte e Silvio Signorelli em litografia. *II. Elementos da História da Arte e das artes gráficas* sob o comando de Hannah Levy. *III. Técnica de publicidade*, também ministrado por Santa Rosa.

A notícia foi recebida pela crítica de maneira muito positiva. Uma matéria extensa foi escrita no periódico carioca *Sombra*, em outubro de 1946, constando nas folhas dos jornais o nome de Leskoschek, entre os seus colegas, como “um dos mestres da gravura europeia” (Sombra, 1946, p. 46). Dentre as fotos apresentadas na notícia, vemos uma em que Leskoschek se posta ao redor os alunos, segurando uma gravura.

Figura 71 – O Prof. Leskoschek e a gravura



Fonte: Sombra, n. 59, out.1946, p. 60

Na imagem do periódico foi colocado o seguinte título: *Prof. Leskoschek e a gravura*. Vemos o artista no centro, de paletó claro, uma gravata borboleta e óculos redondos. Sob a mesa, encontram-se espalhados as goivas, instrumentos pontiagudos necessários para um xilogravurista, que se utiliza deles para abrir sulcos na madeira e formar os traços do desenho.

Leskoschek apresenta um semblante satisfeito, descontraído. Há um meio sorriso que se forma em seus lábios enquanto encara alguém no lado esquerdo da imagem. Ao seu redor, os alunos do curso de Desenho de Propaganda detêm sua atenção a placa de xilogravura que ele segura em suas mãos. Apenas um estudante, no canto esquerdo da imagem, volta-se para frente, sorrindo e olhando para o fotógrafo que registra o momento. Todos os outros parecem absortos no que o professor tem a ensinar.

Embora o interesse desses jovens artistas ao material que Leskoschek lhes apresenta pareça ser genuíno, isso não se mostrou o suficiente para a continuação do curso nos anos seguintes. O Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas encerrou no final de 1946, tendo uma única turma. Houve uma exposição no ano seguinte, que apresentou os trabalhos feitos

pelos alunos. Ela durou do dia 05 de fevereiro até dia 20 do mesmo mês de 1947 (Inaugura-se..., 1947, p. 7).

A opção pela não renovação, aparentemente, veio por parte da Fundação Getúlio Vargas, o que desagradou boa parte da crítica, conforme as palavras de Mário Pedrosa no jornal *Correio da Manhã*:

Encerrou-se ontem a exposição do Curso de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas. Foi esta uma exposição admirável, e marcou uma data no desenvolvimento do ensino artístico no Brasil. O que aqueles professores fizeram durante sete meses é, simplesmente, assombroso. (...) No entanto, por decisão, ao que me parece irrevogável, dos donos da Fundação, esse Curso que Santa Rosa e outros devotados monges das Artes no Brasil dirige, vai acabar. (...) Para quem neste país se pode apelar quando nos encontramos diante de atos de selvageria como esse, que já praticavam ou estão em vias de praticar, os donos absolutos dos milhões e milhões de cruzeiros de uma Fundação pública, qual o de acabar sumariamente com o Curso de Artes Gráficas? (Pedrosa, 1947, p. 9).

Mário Pedrosa não foi o único a criticar a decisão da Fundação Getúlio Vargas. Outros intelectuais como José Lins do Rego e Antonio Bento de Araújo Lima<sup>84</sup> também se manifestaram contra essa decisão. A artista Teresa Nicolao, uma das alunas do curso de Artes Gráficas, deu uma entrevista, em agosto de 1984, para Maria Christina Guido e Rose Goldschmidt, do Projeto Portinari, e comentou a respeito do curso.

Teresa Nicolao – Foi um curso esplêndido! (...) Um ano apenas, foi uma pena. Mas teve todo mundo: Fayga trabalhava lá, Iberê trabalhou lá, Anísio Medeiros, tanta gente boa.

Rose Goldschmidt – Eles eram alunos?

TN – Alunos. Santa Rosa era professor de Desenho, Leskoschek de Gravura, Carlos Oswald de Gravura, Ponta-Seca e Água-Forte. Ana Levy dava aula de História da Arte, era um curso incrível!

Christina Guido – Era curso de quê?

TN – De Artes Gráficas. Não só era um curso com ótimos professores como tinha um material fantástico! Desde a biblioteca até o material que a gente usava: papel, todo tipo de lápis, crayon, material de gravura completo, tudo, tudo, tudo.

Rose Goldschmidt – Por que acabou tão depressa? Você sabe qual foi a história do curso?

---

<sup>84</sup> Há um artigo de Daniela Pinheiro Machado Kern, no qual ela explora os comentários de Antonio Bento nos jornais a respeito da exposição dos alunos e da decisão da FGV de encerrar o curso. Cf. KERN, Daniela Pinheiro Machado. Antonio Bento e o curso de Artes Gráficas da FGV: uma polêmica. *Anais do Encontro de História da Arte*, Campinas, n. 14, 2019, p. 680-686.

TN – Sei que era um problema político, não tinha muito que ver com o curso em si. (...) Era uma coisa interna, não tinha maior projeção essa briga em si. De fato, acabou com o curso (NICOLAO, 1984).

Maria Luiza Tavora, em seu artigo, corrobora com o comentário de Teresa Nicolao no qual o fechamento do curso dizia respeito a questões políticas internas. Tavora indica que o presidente da FGV da época, Simões Lopes, deliberou substituindo por outro curso de desenho industrial (Tavora, 2012). Nessas palavras, Antonio Bento atacou o presidente dizendo que “(...) sr. Luiz Simões Lopes, que, como o marechal Goering, tem medo da palavra cultura e foge da arte como o diabo da cruz” (1947, p. 6).

A decisão de descontinuar o curso também pode ter vindo, sem certa medida, devido a divergências políticas. A pesquisadora Daniela Kern indica que “não é de se descartar ainda alguma antipatia política, para o que temos indícios, mas não provas. Luís Simões Lopes não nutria particular simpatia por comunistas, (...) e entre os professores do Curso de Artes Gráficas havia comunistas e simpatizantes do comunismo” (Kern, 2019, p. 685).

A pesquisadora Carla Fontana também indica que o motivo da não continuação do curso se deu por seu caráter artístico que estaria em desacordo com a Fundação, além de acrescentarem que não era um curso popular devido ao horário diurno que impossibilitava a frequência dos alunos que trabalhavam (Fontana, 2018).

Apesar das polêmicas que envolveram o final do curso da Fundação Getúlio Vargas, Leskoschek não atuava como professor somente neste espaço, ele dava aulas em seu ateliê particular na casa onde morava no Bairro Glória. Para Cândido Portinari ele afirma: “Se tive que renunciar quase totalmente a uma vida social, tendo que trabalhar mesmo de noite, para atender a tudo que a gente me querem (*sic*) que eu faça (...) Eu trabalho muitíssimo;” (Leskoschek, 1946). De fato, o artista possuía muitas outras fontes de renda. À vista disso, as ocorrências nos jornais que aparecem seu nome do período de 1942 a 1948 são enormes. Ele sempre aparece envolvido em algum projeto de ilustração ou como capista, tanto para a José Olympio, da qual era contratado, quanto para outras editoras brasileiras.

Nas notícias daquele ano de 1947, seu nome circulou na capa da edição *Memórias de Casanova*, vol. IV (Ottoni, 1947, p. 23), da José Olympio. Também circulou uma nota sobre a edição de *10 Histórias de bichos* (10 Histórias..., 1947, p. 20), volume das Edições Condé, que contou com dez contos de escritores diversos e Leskoschek ilustrou as histórias de Graciliano Ramos, Luis Jardim e Marques Rebêlo. Igualmente, uma edição aumentada e atualizada de *Poesias Completas* de Manuel Bandeira, com “primorosa capa de Axel Leskoschek” (C.D.,

1947, p. 51) foi publicada. Um exemplar deste livro seria enviado pelo próprio escritor a Portinari, como o mesmo diz na carta de janeiro de 1948, desejando boas entradas para o novo ano e que, “Nestes dias lhe remeterei a nova edição de minhas *Poesias Completas* com capa do Leskoschek” (Bandeira, 1948).

No balanço literário de dezembro de 1947, escritas pela assinatura C.D. uma vez mais o nome do artista é citado, pelo primoroso trabalho de ilustração:

Quanto a mim, não avalio o ano em função da soma de bons livros, ou de livros de bons autores, que ele apresente. A maioria dessas obras infelizmente não as lerei nunca. Mas o ano terá sido fértil se, abrindo desprevenido uma revista mundana, de papel liso, nela encontrei, iluminadas por um traço de Portinari ou Leskoschek, um ou dois poemas de Manuel Bandeira, nada temporais; (C.D., 1947, p. 12)

### 6.2.2 A última exposição de 1948

Ao que tudo indica, através do cruzamento das fontes, Leskoschek partiu para Viena em julho de 1948. Entretanto, isso não impediu que seu nome circulasse nos noticiários de forma persistente por causa os trabalhos artísticos que desenvolveu. Como havia dito dois anos atrás para Portinari, “Eu trabalho muitíssimo” (Leskoschek, 1946).

Coincidência ou não, no Dia do Trabalhador, 1º maio de 1948, Leskoschek fez sua última exposição individual no Salão do Ministério da Educação. Foi uma mostra que durou menos de duas semanas, encerrada no dia 10 do mesmo mês. Entre as obras expostas, estavam não somente as xilogravuras que o artista havia se dedicado anos a fio, mas também pinturas a óleo e aquarelas. Como de costume aos assuntos que envolvem o artista, a recepção de sua exposição caiu nas graças da crítica, que o elogiou intensamente. Os comentários positivos vieram tanto do proceder de Leskoschek enquanto artista, como também o desenvolvimento de suas pinturas e a utilização das cores, uma vez que a maioria o conhecia mais pelas xilogravuras em preto e branco do que por suas obras coloridas. Através dos comentários da crítica, percebemos que o artista é colocado como mestre da xilogravura e também como um bom pintor. Lê-se em duas notícias do periódico *Diário da Noite* e um no *Leitura e Letras e Artes: Suplemento de A Manhã*:

Como pintor e como xilogravador, **este artista pode ser considerado um mestre** (...) Numa e noutra especialidade, Axel Leskoschek se faz artista de alto mérito (Exposições, 1948, p. 5).

(...) **Naturalmente que diante da obra de Leskoschek a coisa mais fácil é elogiar.** (...) Na gravura é ilustrativo sem ser descritivo. Na pintura transmite emoções através da cor e da forma mesmo dos assuntos sociais sempre apreciados com a mais profunda ternura (Campofiorito, 1948, p. 4)

(...) **Mestre na gravura em madeira não o é menos na sua pintura**, que por contingência humana foi descuidada cerca de dez anos. Observando-se os quadros de Leskoschek, salta a nossos olhos a virtuosidade do artista (Exposição..., 1948, p. 13).

A exposição de Leskoschek mostra-nos um espírito curioso e penetrante em fases de plena evolução. Pode-se sentir as suas conquistas sobre uma matéria rebelde, a sua persistente vitória sobre o pictural. Nisso, ele se revela o homem que vence pela constância no trabalho, o apaixonado que vibra, mas que se concentra enfim, o artista que persegue um objetivo e o atinge plenamente. (...) Além, da lição de experiência que nos dá, essa lição de humildade que fique no espírito dos jovens, como **mais um ensinamento do Mestre** (Santa Rosa, 1948, p. 13).

No dia 09 de maio, Manuel Bandeira envia uma carta a Cândido Portinari fazendo alguns comentários sobre esta mesma exposição de Leskoschek:

Aqui a grande novidade artística (sem falar na chegada da “Primeira Missa”, de que vi hoje uma reprodução meio borrada no suplemento da *Manhã*; apesar disso, pareceu-me coisa esplêndida quanto à composição), é a exposição do Leskoschek. **Não conhecia a pintura dele e fiquei surpreendido: é um mestre**, e certas paisagens e cenas de costumes brasileiros encantaram-me. Parece que ele está de malas prontas para Viena, onde fará uma exposição (Bandeira, 1948).

Percebe-se um consenso não somente por parte da crítica especializada que se manifesta no ambiente público, mas também em comentários do ambiente privado, como nesta carta de Manuel Bandeira, quanto ao trabalho do artista. Elogios quanto ao desenvolvimento do mesmo, tanto na gravura quanto na pintura. Segundo os comentários, Leskoschek alcançava com o mesmo êxito a virtuosidade, independente da técnica que estava utilizando para isso. E por isso, era lembrado constantemente como um mestre.

Entretanto, as exposições não acabaram por aí. Embora a sua última individual tenha sido em maio, no mês de julho, o nome de Leskoschek estava entre os artistas participantes de uma mostra coletiva de arte em benefício das vítimas da guerra, promovida pela *American Jewish Joint Distribution Committee*. Segundo a matéria d’*O Jornal*, o intuito desta exposição era converter os rendimentos em ajuda material para a proteção de órfãos, viúvas e homens vítimas da última guerra mundial. A exposição ficou em vigor do dia 06 à 20 de julho de 1948,

e foi realizada no salão da Mulher Brasileira do Museu Nacional de Belas Artes e, segundo a reportagem, participou<sup>85</sup>,

79 dos nossos pintores, acadêmicos e modernistas, entre os quais se destacam **muitos nomes de relevo no nosso meio artístico como Axel de Leskoschek**, Raul Deveza, Fayga Ostrower, Demetrio Ismailovitch, Jan Zach, Pedro Bruno, Louise Visconti e Van Rogger, entre outros (Exposição..., 1948, p. 7).

O nome do artista ainda circula nos periódicos deste mesmo ano na ilustração do livro de contos *Uma luz pequena*, de Carlos Lacerda (Uma..., 1948, p. 2). Também como artista que realizou o cenário da peça *Albergue Noturno* de Maxim Gorki, realizada pelo grupo Teatro independente de artistas europeus. Em entrevista para o jornal *Correio da Manhã*, Ernesto Feder comenta “(...) O cenário, muito bonito, obra do pintor austríaco Axel Leskoschek, perfeitamente adequado à atmosfera singular desse mundo subterrâneo” (Três..., 1948, p. 27).

A cenografia da peça de teatro foi uma das últimas ocorrências encontradas no nome de Leskoschek no ano de 1948. Mas quando esta notícia saiu, o artista já estava em solo austríaco novamente. No dia 24 de julho de 1948, enviou uma carta a Cândido Portinari com a localização *Navio San Giorgio*. Ele agradeceu a amizade do pintor e diz que conseguiu o visto de três semanas para a Suíça, fazendo uma previsão de chegar em Viena só nos fins de agosto daquele mesmo ano.

Querido amigo!

A primeira carta que escrevo com destino ao Brasil é esta. Quero te agradecer mais uma vez pela tua amizade para comigo e Marusja. (...)

Se escrevesse em alemão poderia eu melhor exprimir os meus pensamentos e os meus sentimentos. Mas mesmo assim, você vai compreender o que quero dizer. Só quero que você e sua família fiquem sempre os nossos amigos como nós somos os seus. (...)

A viagem no San Giorgio é agradabilíssima em todo respeito. Marusja quase não sofreu nada do *malo di maré* e dorme como um anjo (o que, aliás ela não é, graças a Deus!). Somos de espírito muito elevado e isto ainda mais porque recebemos ontem um telegrama Marconi da minha sogra, dizendo que os suíços me deram um visto por três semanas de estadia na Suíça. (...) talvez não vou ver você, se você realmente vai para o congresso em Varsóvia. Nós não podemos estar na Suíça antes do dia seis ou sete de julho. Se se adiciona três semanas, só estaremos em Viena fim de agosto. Espero porém que você fique algum tempo em Varsóvia e vai ainda visitar a Tchecoslováquia e, talvez, outros países.

Em todo caso espero revê-lo começo de setembro. Onde? Vamos ver (Leskoschek, 1948).

---

<sup>85</sup> Na reportagem da Gazeta de Notícias do dia 06 de julho, tem uma lista detalhada de todos os artistas participantes da exposição Cf. BELAS-artes. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 155, 06 jul. 1948, p. 6.

Ao que tudo indica, o retorno do artista, passando primeiro pela Suíça, seja pelo fato da família de sua esposa, Marusja Leskoschek, ser de lá. Embora tudo, aparentemente, estivesse indo bem: a valorização do trabalho pela crítica, o reconhecimento da figura pública apto para ensinar a dedicados alunos que o procuravam, as amizades honestas forjadas ao longo dos anos no Brasil; tudo isso não foi capaz de fazer imperar a sua estadia em solo carioca.

Sobre essa decisão de retornar para a Áustria, há duas justificativas possíveis. A primeira, dada pelo catálogo da BANERJ, com a introdução escrita por Frederico Morais (BANERJ, 1985), dizia que sua esposa, Marusja Leskoschek, queria voltar para casa. A outra, é uma resposta da própria Renina Katz (2003, p. 298), que ele queria voltar para ajudar a reconstruir a Áustria, mesmo com os amigos pedindo para ele ficar. Esse segundo argumento parece ser o mais plausível, principalmente se recuperarmos um comentário, já mencionado neste capítulo, em que ele diz a Candido Portinari que na Áustria, “podia trabalhar mais para os nossos fins do que aqui, onde fico estrangeiro” (Leskoschek, 1946).

Seja quais foram as reais causas que o moveram, Leskoschek partiu para casa, chegando lá nos fins de 1948. Tal como Odisseu, que ansiou retornar para o seu reino na ilha de Ítaca - onde a encontrou infestada de desordem e com um grupo de homens em acordo de casarem-se com sua mulher, Penélope, as expectativas de Leskoschek também não eram tão favoráveis.

Em síntese, podemos indicar que as histórias de Odisseu e Leskoschek se afastam aqui, no ato final. Diferentemente do herói grego que reconquistou o domínio pleno de seu reinado em Ítaca, afugentando os inimigos, o “herói austríaco” não tem o mesmo intento. Parece que o lugar assumido antes da sua partida para o Brasil nunca mais conseguiu ser reconquistado efetivamente.

### 6.3 PARTE III - NA ÁUSTRIA

Já dissemos anteriormente que a artista Renina Katz, ex-aluna de Leskoschek, comentou em uma entrevista para Radha Abramo que eles haviam feito “tudo para mantê-lo [Leskoschek] no Brasil, mas ele tinha uma lealdade firme para com o seu povo” (Katz, 2003, p. 298), de forma que o artista escolheu retornar para ajudar na reconstrução de seu país de origem. Entretanto, a decisão, que de início mostrava-se homérica, logo tornou-se praticamente inviável, como alguém que acorda de um sonho bom e vislumbra uma triste realidade. Renina

comenta que ele, “voltou para lá e foi maltratado, porque era um homem de esquerda. Os austríacos, definitivamente, não são simpáticos às pessoas de esquerda” (Katz, 2003, p. 298).

As informações dadas pela entrevista de Renina Katz apenas reforçam os dados que conseguimos obter ao lermos as cartas de Leskoschek. Dos fins de 1948 até o ano de 1950, temos um hiato entre as correspondências que o artista enviou para Portinari. A primeira carta que encontramos dirigida ao amigo brasileiro - que na ocasião encontrava-se em Paris – é de julho de 1950. Nela, os primeiros indícios da vida que Axl estava levando começam a tornar-se perceptíveis entre as linhas escritas.

Querido amigo Portinari!

Como infelizmente ainda não posso visitá-lo a Paris, eu lhe mando um amigo argentino Oscar Conti, bom gráfico e companheiro, que vai entregar-lhe os meus abraços e todos os bons desejos para você, Maria e João Candido. (...)

Aqui a vida é dura e a luta tremenda. Em todas as partes se vê ainda os vestígios do nazismo, porque, como em toda parte, é nutrido pelos nossos velhos antagonistas de Wall Street. (...)

PS! Não querem fazer um pulinho para cá? Seria uma coisa tremenda!  
(Leskoschek, 1950)

Tais palavras são corroboradas na mesma missiva, na qual Marusja Leskoschek envia seus cumprimentos a Maria Portinari e comenta sobre a vida na Áustria.

Querida Maria, ... então, vocês na Europa! (...)

Axl pobrinho não é muito bem agora. Tem uma gastrite e está num tratamento muito duro.

Trabalho artístico quase não tem eu acho que nós vamos para Berlim para procurar trabalho nas edições do partido. Porque assim não podemos mais continuar. As economias brasileiras botamos num apartamento pequeno. (...)

Maria, eu mando um abraço fortíssimo a toda a família brasileira do Cosme Velho.

Sua amiga Maria.

(Leskoschek, 1950)

Na mesma carta de 1950, Leskoschek também compartilha com Cândido Portinari os problemas financeiros que estão enfrentando,

(...) De nós dois é pouco há de *raconter*. Botamos todo o nosso dinheiro em uma pequena moradia com ateliê onde sentimos ânimos. O meu trabalho puramente artístico é escasso; tenho que fazer muitas coisas pequenas para o dia é finalmente pouco importantes. Em geral faço ilustrações para livros se tiver que uma editora manda fazê-los; É difícil porque a gente das editoras sabem que sou comunista é por isso não me dão trabalho. Agora vou ir por poucas semanas a Berlim vendo se não haverem trabalho que posso efetuar aqui. Não intendo ir por muito tempo fora do país sendo a situação como está. Somos tantos nos trabalhando dias e noites para equilibrar a falta de cobres. (...) Impossível para mim de ir a Itália ou França. Tenho toda dificuldade de ganhar a vida pura e simples – mas não faz mal – Um dia...

Mando abraços a todos amigos em Brasil que eu também não esquecerei nem podia esquecer nunca.

Sejam abraçados vocês três com toda ternura do seu velho Axl (Leskoschek, 1950).

Como estamos apresentando aqui, os arquivos do site Projeto Portinari nos oferecem algumas cartas dos anos de 1950 a 1955, onde a situação exposta por Leskoschek, da maneira que sua situação financeira estava e a falta de perspectiva de trabalhos melhores, não pareceu apresentar uma melhora ao longo desses cinco anos seguintes. Na última correspondência dele que conseguimos obter, de março de 1955, ele continua afirmando,

Marusja e eu somos sempre em contato com vocês e cheios de saudades. (...) **Infelizmente a situação Austríaca não permite nem um pensamento prolongado por falta dos “meios do transporte” isso é, da gaita (sic)** (Leskoschek, 1955, grifo nosso).

#### 6.4 EPÍLOGO - OS ECOS DO HERÓI NOS ANOS 1970/1980

Na década de 1970 e 1980 a figura do artista volta a ressurgir nos periódicos brasileiros, através dos esforços de José Neistein, que organizou uma exposição chamada *Axl Leskoschek's Brazilian Years*, no Art Gallery of the Brazillian-American Cultural Institute, em Washington, em outubro de 1973. Segundo o texto do catálogo da exposição, ela “constitui uma homenagem a Axl Leskoschek, artista e mestre que ocupa hoje lugar privilegiado na história da formação da moderna gravura brasileira, bem como na consciência crítica do artista e do público” (Neistein, 1981).

Esta exposição de Whashington foi itinerante, um ano depois. *Os Anos do Brasil de Axl Leskoschek* foi inaugurada na Galeria do Grupo B (Os Anos..., 1974), no Rio de Janeiro, no dia 6 de março de 1974. E, posteriormente, em São Paulo, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alves Penteadado (FAAP) (Museu..., 1974), em agosto do mesmo ano. E em agosto de 1976 na Galeria de Arte da Fundação Cultural do Distrito Federal (Auler, 1976), em Brasília.

Uma notícia publicada no jornal *Estado de São Paulo* sobre a exposição da FAAP propôs que a ideia de rememorar a imagem de Leskoschek veio do próprio José Neistein em conversa com Fayga Ostrower e o diplomata Celso Amorim. Segundo a reportagem,

(...) A atual mostra e redescoberta do artista deve-se a José Neistein, Adido Cultural do Brasil em Washington, que exerceu esse cargo anterior em Viena.

Contou-nos Neistein que a ideia dessa mostra nasceu de uma conversa com Fayga Ostrower, aluna do artista, e com o diplomata Celso Amorim. Informou que o Itamarati mandou-o a Viena para fazer um levantamento da obra do artista a fim de realizar a presente exposição. “Lá encontrei uma obra extensa, quase inédita, que figura na atual exposição. (...) o artista e editor de arte Ronald King, da Inglaterra, que passou sua infância no Brasil, se interessou por elas e propôs que fizéssemos um livro antes que esses originais se dispersassem”. Neistein, então, planejou e redigiu a apresentação da obra, que foi posteriormente editada pela “Circle Press Publications”, de Londres. Essa edição, realizada em papel feito à mão, numa tiragem de 200 exemplares, numerados e assinados pelo autor, está sendo lançada simultaneamente em Londres, EUA e São Paulo (Museu..., 1974).

José Neistein é uma figura central para essa tese, pois foi ele o responsável por organizar o álbum de xilogravuras *Ilustrações de Leskoschek para Dostoiévski*, impresso em 1981. Sobre esse álbum em questão, nos debruçamos mais detalhadamente no primeiro capítulo<sup>86</sup>.

O que gostaríamos de sublinhar é que a notícia do periódico *Estado de São Paulo* nos dá indícios de que outra edição das obras de Leskoschek foi feita anteriormente por José Neistein nos anos de 1970. A retomada da figura de Leskoschek aos “palcos” brasileiros fez com que, vinte e seis anos depois de sua partida, o artista voltasse a ser apresentado para o público como aquele que contribuiu para o desenvolvimento da arte moderna brasileira.

Mestre Axl Leskoschek: **Fugindo às hordas que invadiram seu país** criaram condições insuportáveis para os artistas e intelectuais patriotas, xilogravador de renome mundial, deixa Viena em 1939<sup>87</sup>, Axl Leskoschek, e fixa residência no Rio de Janeiro. **Logo, o ambiente artístico carioca vem a beneficiar-se dessa presença, benefício que em seguida se espalha no País.** (...) Os frutos de seu labor nos anos que viveu no Brasil não serão esquecidos e se confirmam não apenas na obra dos artistas que lhe usufruíram as sábias lições, como nas gerações que se sucedem, apoiadas pela experiência difundida para adiante por seus discípulos. (...) No momento, uma necessária homenagem se presta a Axl Leskoschek, como a Exposição de suas xilogravuras, promovida pela Galeria do Grupo B (...) (Mestre..., 1974, grifo nosso).

Argumentos foram solidificados e repetidos até a exaustão dentro desses periódicos. “O artista fugitivo”. “O patriota” que viu seu país ser invadido pelo regime nazista e que, perseguido pelos antagonistas, foi forçado a deixar para trás a sua terra e refugiar-se em outra. “O mestre” que ajudou a consolidar o ambiente artístico carioca. O brilhante xilogravador. “O

---

<sup>86</sup> Tratamos sobre o álbum *Ilustrações* no capítulo “AS ILUSTRAÇÕES DE AXL LESKOSCHEK PARA DOSTOIÉVSKI E A JOSÉ OLYMPIO EDITORA”.

<sup>87</sup> Em alguns periódicos que nos deparamos, há informações incorretas sobre determinadas datas ou até mesmo sobre a biografia do artista. Neste caso, como já apresentado no capítulo, Axl Leskoschek deixou a Áustria em março 1938, logo depois do *Anschluss*.

amado professor”... Assim, inicia-se a maioria das notícias que se referem a Axl Leskoschek nos anos de 1970 e 1980.

No dia 12 de fevereiro de 1976, Axl Leskoschek morreu. O jornal *Última Hora* noticiou essa perda quase um mês depois, em março.

O gravador e pintor Axl von Leskoschek, que viveu no Brasil de 1940 a 1949<sup>88</sup>, morreu, aos 87 anos. **Perseguido e preso na Áustria pelo governo nazista por suas ideias liberais**, refugiou-se na Suíça, de onde veio para o Brasil, aqui exercendo intensamente suas atividades artísticas. Pintou, gravou, ilustrou livros (Graciliano, Dostoiévski e outros) e também lecionou. Fayga, Renina, Iberê e outros tiveram sua vida artística fortemente influenciada pelo grande artista austríaco.

Apesar de amar intensamente o Brasil e sua gente (era íntimo amigo de Cândido Portinari) as saudades e as chamadas de sua terra fizeram-no voltar à Áustria, onde **viveu em estado de permanente nostalgia do Brasil** (Leskoschek..., 1976).

As palavras do periódico *Última Hora* foram certeiras a respeito da nostalgia do Brasil. Nas correspondências a Candido Portinari, todas elas mencionavam as saudades das terras cariocas e dos amigos que ficaram. Maria Laura Radspieler em seu livro *Tempo Vivido*, de 1960, menciona que ficou hospedada na casa dos Leskoscheks<sup>89</sup>, na Áustria, no ano 1954 durante uma viagem pela Europa. Em uma das passagens, ela comenta:

Visitei Leskoschek. **Em seu ateliê, tudo é Brasil**. Trocamos muitas impressões sobre a terra brasileira, cheia de sol e de cor. Ele continua a adorar a gente do Rio. (...) Esta noite, dormindo em seu ateliê, senti a saudade do Brasil diminuir. Na parede, alguns trabalhos de Renina, Fayga, Ivan Serpa, seus ex-alunos (Radspieler, 1960).

As lembranças estampadas nas paredes do ateliê de Leskoschek não ficaram só nos relatos de Maria Laura Radspieler. Nas cartas enviadas pelo artista, vemos que tanto ele, quanto a sua esposa, rememoram as terras brasileiras com um grande carinho e até uma certa nostalgia:

(...) É incrível como nós somos *attaché* em Brasil. Até eu tenho ainda um pouco de feijão preto, não queremos usar para ter uma lembrança mais do Brasil! (Marusja Leskoschek, 1950)

(...) Temos muitas, muitas saudades de vocês e do Brasil, apesar de tudo. Falamos muitas vezes de vocês e do Candinho e mesmo falamos de vez em quando na língua brasileira (Leskoschek, 1952).

---

<sup>88</sup> Outra informação incorreta. Axl Leskoschek deixou o Brasil de 1948, um ano antes do que afirma a notícia em questão.

<sup>89</sup> Além do seu livro de memórias, *Tempo Vivido*, há também nos arquivos do site Projeto Portinari uma série de cartas de Maria Radspieler enviadas aos Portinaris, comentando não só a viagem, mas também sobre Leskoschek e o que estava aprendendo com ele. As correspondências datam de março a outubro de 1954.

(...) Infelizmente só posso lhe mostrar pouca coisa, Porque? Ilustrei alguma coisa e pinte um pouco, mas ainda não tenho feito gráficas livres, sendo que não me pude desligar do Brasil (Leskoschek, 1953).

Nos anos que se transcorreram no Brasil depois do seu falecimento, os periódicos continuaram noticiando atividades e exposições no nome do artista. Em agosto de 1977, o Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano, em Porto Alegre, promoveu uma palestra sobre o tema *Axl Leskoschek's: Um artista austríaco no Brasil* (ICBNA..., 1977) ministrada por José Neinstein. No dia 9 de maio de 1978 a Galeria Graphus, em São Paulo, inaugurou uma exposição (Leskoschek..., 1978) de xilogravuras do artista.

Em 1982, uma nova exposição é montada no Museu de Arte de São Paulo (MASP) na qual foi lançado a edição do álbum de xilogravuras *Ilustrações de Leskoschek para Dostoiévski*, fato que detalhamos no primeiro capítulo. Em março de 1985 a Galeria de Arte BANERJ no Rio de Janeiro realizou uma mostra *Axl Leskoschek e seus alunos – Brasil/1940-1948* (EXPOSIÇÃO..., 1985). E ainda na mesma década, em fevereiro de 1988, outra exposição em conjunto foi realizada chamada *Pioneiros e Discípulos*<sup>90</sup> na Fundação Calouste Gulbenkian no Rio de Janeiro.

Nos anos 2000, outras duas exposições foram feitas em São Paulo: a *Luzências xilogravuras Axl Leskoschek*, entre julho e setembro 2013, pela Caixa Cultural e a *Axl Leskoschek*, pela DAN Galeria, em março a abril de 2016.

Evocado tantas vezes no Brasil, memória que atravessou do século XX para o XXI, um leitor atento, por meio de todas as informações colocadas aqui, poderia considerar que o caminho profissional de Leskoschek foi trilhado com base no sucesso e no reconhecimento de seus pares e, também, de uma nação – parte de uma nação, a que constitui os jornalistas e a crítica especializada brasileira, evidentemente.

Entretanto, quando analisamos as correspondências inseridas no ambiente privado, aquelas trocadas por Leskoschek e Portinari, o cenário é visivelmente contrário. A vida dura e difícil na Áustria pós-Segunda Guerra, o ambiente de animosidade aos grupos políticos de esquerda, a dificuldade de conseguir um trabalho e a falta de recurso financeiro para viver tranquilamente... tudo isso apresenta uma frustração nos planos do artista, que de início, queria ajudar a reconstruir o seu lar. Por isso, quando nos deparamos com o comentário de Renina

---

<sup>90</sup> Esta exposição foi dividida entre Os pioneiros: Axl Leskoschek, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo. E os discípulos: Fayga Ostrower, Darel Valença Lins, Renina Katz e Maria Bonomi. Cf. **Catálogo da Exposição Pioneiros e Discípulos** (1988).

Katz para a entrevista para Radha Abramo, todos esses pontos elencados fazem sentido: “No fim da vida dele, nós, aqui, fizemos uma espécie de mutirão para ele, porque estava doente e completamente sem recursos. A volta dele, patriótica, para reconstruir a Áustria de nada valeu” (Katz, 2003, p 289). Para os que tiveram conhecimento da vida de Leskoschek quando retornou para o seu país de origem, tal como a artista e sua ex-aluna Renina Katz, conseguiam compreender que o seu regresso não parecia ter sido uma boa ideia, afinal.

Ainda assim, no ambiente público, onde circulavam os periódicos que exaltavam a sua simpática figura, esta parte era ignorada. Ele era visto como aquele que amava o Brasil, e como artista brilhante que era, a sua trajetória profissional sempre haveria de conter o êxito. O próprio Radha Abramo, que entrevistou Renina Katz em 2003, escreveu, em 1985, para a *Folha de São Paulo*, uma resenha sobre Leskoschek, na qual, em certo momento, ele dizia: “Há uma sintonia, correspondência manifesta desse sentimento, principalmente nas ilustrações da “Odisseia” que, por sinal, o próprio Leskoschek nos alerta para uma certa semelhança biográfica” (Abramo, 1985).

Em 1959 o artista terminou a ilustração de *Odisseia*. Na verdade, as xilogravuras que ele fez da narrativa de Homero, na edição da Globus, publicada em 1960, é atribuído o título de *Odysseus* (Odisseu), deixando bem claro que se trata mais sobre o herói do que a sua história como um todo. O livro contou com vinte ilustrações de momentos específicos da narrativa. No prefácio, escrito por Ernst Fischer, indica que “Leskoschek também criou as melhores xilogravuras para sua principal obra gráfica, o ciclo autobiográfico Ulisses, no Brasil” (Leskoschek, 1960). Através dessa associação entre biografia e literatura, é compreensível perceber o porquê esta edição foi lançada com o nome de Odisseu, e não Odisseia, como o título original.

Ele começou as xilogravuras em 1939, na Suíça. Continuou trabalhando nelas no período que esteve no Brasil, e terminou-as vinte anos depois, quando havia voltado para a Áustria. O mesmo período levou Odisseu fora de casa. Por dez anos, esteve ele na Guerra de Tróia, e depois mais dez anos ele levou para retornar para casa. Percebemos que os elementos da vida de Leskoschek ocasionalmente se assemelharam ao tropo narrativo criado em *Odisseia*.

Contudo, o final desses dois personagens não foi correlato. Odisseu é um herói da literatura. Quando conseguiu finalmente retornar para casa, que estava em um nível de desordem, enfrentou seus inimigos. Entrou em uma batalha sozinho e afugentou os pretendentes de Penelope com o seu arco e flecha. Reconquistou a ilha de Ítaca, reestabeleceu a paz e voltou

a reinar. Leskoschek, por sua vez, não reconquistou a Áustria. Ao contrário, foi praticamente massacrado por ela. Ele voltou a ser “Ninguém”, sem posição ou trabalho contínuo.

Há quem diga que é mais fácil ser reconhecido pelas pessoas de fora do que pelos de dentro. Odisseu sentiu na pele a melancolia que o seu retorno provocara em si,

(...)

Súbito se ergue em um salto e o terreno da pátria contempla.

Solta, em seguida, um lamento, e, batendo com a mão espalmada na coxa, disse as seguintes palavras por entre suspiros:

“Pobre de mim! A que terra cheguei? Quais os homens que a habitam?

São, porventura, selvagens violentos, que leis desconhecem, ou estrangeiros amigos e afeitos ao culto dos deuses?

(...)

Pudesse eu ter ficado entre os homens feácios, sim, lá na Esquéria; teria encontrado outro rei poderoso,

que me acolhera benigno e em seguida o retorno aprestara.

(Homero, 2000, p. 229)

Leskoschek não teria como apreender qual seria o seu futuro. Mas parecia haver algo pressentido por ele em como essa história se desenrolaria. Em 1946, o ano que começou a toma de providências para o seu retorno, o artista fez uma xilogravura do canto XVII em que Odisseu reencontra seu adorado cão, Argos, que em sua ausência, ficou abandonado:

Um cão, que ali se encontrava, a cabeça e as orelhas levanta,  
Argos, que pelo paciente Odisseu tinha sido criado

(...)

Mas, pela ausência do dono, ora estava largado de todo, (...)

De carrapatos coberto ali estava aninhado o cão Argos.

Ao perceber Odisseu, que passava, entretanto, ao pé dele,  
a cauda agita de leve, abaixando também as orelhas,  
sem que possível fosse avançar ao encontro do dono.

(Homero, 2000, p. 296)

Argos, doente e maltratado pelo tempo e pela falta de cuidado, foi o único que reconheceu o dono disfarçado. Fato que deixou Odisseu emocionado e à beira de lágrimas por ser lembrado, enfim, por alguém. Na ilustração de Leskoschek [Fig. 72], diferente do canto XVI, ele coloca o cachorro em movimento em direção ao dono. A língua encosta no peito do herói enquanto ele afaga o fiel amigo atrás da orelha.

Figura 72 – Axl von Leskoschek, *Bettler vor der eigenen tur* [?], xilogravura.



Fonte: LESKOSCHEK, Axl. *Odysseus: ein Zyklus in zwanzig Holzschnitten*, 1960

Apenas Argos vem cumprimentá-lo de forma alegre por ele retornar para casa. Vemos ao fundo uma construção, onde pequenos vultos dentro dela estão, de costas, ignorando o que se passa lá fora.

O presságio do futuro de Leskoschek estava manifesto nesta imagem. Nos perguntamos caso ele soubesse o final da sua história, a odisseia dele teria acabado anos atrás, assim que ele chegou ao Brasil, onde, apesar de estrangeiro, ele já havia conquistado um reino só seu.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A ODISSÉIA BRASILEIRA DEU CERTO?

“O eterno tem a força de sempre se tornar atual de novo”

(Fischer, 1960)

Nestas páginas finais, gostaríamos de retomar três pontos principais que funcionaram como linhas mestras para esta tese. O primeiro diz respeito à recepção dos romances ilustrados de Dostoiévski na ditadura estadonovista. Bruno Gomide afirma que a coleção se tornou expressiva justamente porque a José Olympio encontrou um ponto de concordância entre a intelectualidade brasileira.

O Dostoiévski da José Olympio era sem dúvida **um signo de resistência** ao autoritarismo, um emblema da vitória sobre a ditadura estadonovista, ao transformar o texto russo, vigiado e punido durante os anos precedentes, no projeto editorial máximo do período. Contudo, era, ao mesmo tempo, **um espaço de concordância**, que atendia à tradição brasileira de resolução dos conflitos por meio da conciliação, a união dos contrários pelo tema do nacionalismo (Gomide, 2018, p. 554-555, grifo nosso).

Esse signo duplo de resistência e concordância foi partícipe na manutenção da obra do autor russo na prateleira do mercado de vendas por mais de vinte anos; sendo que a coleção passou por metamorfoses ao longo do tempo – saindo de uma coleção para uma coleção própria (Gomide, 2018, p. 321). Além disso, houve a intenção do projeto da José Olympio tornar as traduções dos romances de Dostoiévski em uma coleção de luxo, na qual o discurso enfatizava que tais traduções eram as melhores para português, mesmo que fossem, de início, uma tradução da tradução<sup>91</sup>. Gomide ressalta o fato de que as ilustrações eram as principais estrelas do projeto (Gomide, 2018, p. 347).

Desta forma, apesar de os nomes dos tradutores serem inseridos nas notas da campanha de divulgação das edições nos periódicos, o destaque maior era dos artistas ilustradores. E neste contexto, a figura de Leskoschek sobressaiu, pelo menos no início dos anos de 1940, por encabeçar a arte das duas primeiras edições lançadas: *Um eterno marido* e *Um jogador*.

É interessante notar que Dostoiévski, enquanto um autor “ecumênico”, nas palavras de Bruno Gomide, traçou em seu romance uma simbiose perfeita com as tendências artísticas de

---

<sup>91</sup> Devemos nos lembrar de que nos anos de 1940 e 1950 as traduções para o português dos romances de Dostoiévski eram “traduções de tradições”, pois os textos vinham do inglês. Apenas em 1960 que as traduções passaram a ser diretamente do russo, feitas por Boris Schnaiderman que passou a trabalhar nas reedições.

Leskoschek. Neste ponto, houve uma combinação entre os textos dos romances, os seus traços expressionistas e sua visão política, que contribuíram para alavancar a narrativa e problematizar as personagens de Dostoiévski, uma vez que o próprio autor dispõe de um campo psicológico vasto para isso. O material oferecido pelo autor é, como exemplo citado por Marshall Berman, o homem na luta com a modernidade:

O Homem Subterrâneo é muito mais dinâmico: nós o vemos mover-se por fora de sua solidão e lançar-se na possibilidade de encrenca. É nesse momento que aprende a primeira lição política: é impossível para homens da classe dos funcionários causar problemas a homens da classe dos oficiais, por esta última (...) nem mesmo sabe que a outra classe, a multidão de proletariados educados em escolas ou autodidatas de Petersburgo, existe (Berman, 2007, p. 260-261).

A história das pessoas comuns, a crítica social e suas lutas para conquistar a dignidade humana, a identidade em meio a um sistema que provoca a invisibilidade, seus medos, anseios, traumas, paixões e desejos, entraram em acordo com o comunismo de Leskoschek, preocupado em investigar as pessoas em seus cotidianos, seja para exaltá-las, seja para denunciar as desigualdades existentes.

As ilustrações de Leskoschek eram um meio seguro para manifestar suas percepções de mundo, uma vez que, estando em um país estrangeiro onde o governo vigente da Era Vargas era altamente rigoroso quanto a promulgação de ideias comunistas, o silêncio do artista deveria permanecer, pelo menos no ambiente público. Assim, podemos afirmar que Dostoiévski era um conto feito à medida tanto para o ambiente literário e para a intelectualidade brasileira, como para Axl Leskoschek.

Quando José Lins do Rego menciona no jornal *A Manhã* de 1944 que, Axl Leskoschek, “um ilustrador que é da nobre espécie dos que se apaixonam, até quase à loucura, pelos temas que tomam” (Rego, 1944, p. 2), nos mostra o indicativo de que, para apaixonar-se pelas personagens dostoiévskianas, é necessário haver uma identificação. A convivência entre xilogravura e narrativa eram tão exemplares que Gomide menciona que os “livros da coleção ilustrados por Leskoschek (o Lesko-Lesko<sup>92</sup>) eram enviados aos novos artistas como exemplos em que eles podiam se inspirar” (Gomide, 2018, p. 353). Este exemplo corrobora a ideia de simbiose entre Dostoiévski e Leskoschek.

O segundo ponto a ser destacado é a recepção positiva que o artista austríaco possuiu na cena brasileira, para além das ilustrações de Dostoiévski. Como já mencionado, Leskoschek foi

---

<sup>92</sup> O artista era chamado assim na editora porque era difícil de pronunciar seu sobrenome.

introduzido à cultura brasileira de modo imediato, com grande receptividade, onde um terreno fértil de possibilidades estava aberto a recebê-lo. Isso diz muito a respeito dos comentários de seus amigos e alunos sobre a necessidade de desenvolver as artes gráficas brasileiras, uma vez que ela ainda sofria com a escassez do ensino. As citações sobre suas contribuições foram diversas, como por exemplo:

Firmado como um dos melhores gravadores modernos, Axel de Leskoschek trouxe para o Brasil, a soma de largos conhecimentos de que hoje uma mocidade dedicada às coisas de arte, muito aproveita. A sua técnica, o seu estilo gráfico se tornam no Brasil, uma das mais ricas fontes na qual se pode beber fartamente, sem esgotar-se (...) Além, da lição de experiência que nos dá, essa lição de humildade que fique no espírito dos jovens, como mais um ensinamento do Mestre (Santa Rosa, 1948, p. 13).

Embora os motivos que o fizeram vir para o Brasil - calcados na fuga de seu país natal devido à Segunda Guerra - não fossem positivos, devemos admitir que Leskoschek chegou em um momento oportuno para as artes brasileiras, e isso fez toda a diferença na sua recepção. Tal qual Bruno Gomide menciona que a coleção de Dostoiévski da José Olympio Editora estava afinada com o seu tempo (Gomide, 2018, p. 316), o mesmo ocorreu com Axl Leskoschek: ele ofereceu aquilo que um grupo de artistas almejava.

Essa mudança de território proporcionada pela guerra fez com que o próprio artista se dispusesse a refletir sua imagem tal qual Odisseu, narrativa que o próprio artista começou a ilustrar a partir de 1939. No prefácio do livro de Leskoschek, *Odysseus: um ciclo em vinte xilogravuras*, de 1960, escrito por Ernst Fischer, ele comenta que:

“Os feitos do homem de muitas andanças”, diz o poema de Homero, “aquele que perambulou tão longe..., que viu cidades de muitas pessoas e aprendeu costumes e que suportou inomináveis sofrimentos no mar...”  
**O pintor e gravador austríaco Axl Leskoschek atuou para retratar, em um ciclo de xilogravuras, a sua própria vivência**, bem como a da sua geração, no encobrimento e “distanciamento” da Odisseia (Fischer, 1960, p. 4, grifo nosso).

O terceiro e último ponto que gostaríamos de destacar é a retomada do artista a partir dos anos de 1970, promovida pela figura de José Neinstein. O crítico brasileiro passou a dirigir o Brazilian-American Cultural Institute (BACI) em Washington-DC, em 1970, e permaneceu até 2007. Ele inaugurou a exposição *Axl Leskoschek's Brazilian Years* em Washington, para depois ela circular por São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, tudo na década de 1970.

Neistein conheceu Leskoschek pessoalmente<sup>93</sup>, como ele mesmo indica no prefácio de *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski*, álbum com trinta e cinco xilogravuras do artista que foi editado em 1981. Podemos perceber que, neste período, houve por parte dos editores do álbum a ideia de apartar as ilustrações de Axl Leskoschek, deixando-as perfeitamente autônomas dos romances de Dostoiévski; algo que fica claro quando vemos o comentário de Neistein (1981) de que foi a “primeira vez que se faz uma edição das ilustrações de Leskoschek, fora do contexto para o qual foram originalmente criadas, a partir dos próprios tacos”. A intenção do álbum foi clara: fazer com que as xilogravuras de Leskoschek se portassem tal qual uma exposição de obras de arte.

Assim, embora o artista tenha sido prolífico em seu trabalho artístico, as informações sobre ele se mantiveram espalhadas, mesmo quando houve o movimento de José Neistein em valorizar a sua figura.

Esta tese se coloca como um ponto de inflexão nos estudos sobre o artista. É partícipe da trajetória da leitura de sua obra. E, assim, 2025, com esta pesquisa, intenta suprir as lacunas deixadas sobre essa presença de Axl Leskoschek em território nacional, sua relação com as edições de Dostoiévski da José Olympio e suas gravuras realizadas para ilustrar os romances do escritor russo como obras verdadeiramente autônomas. Leskoschek, o Odisseu dos trópicos.

---

<sup>93</sup> Sabemos que José Neistein residiu na Europa e fez doutorado em Estética, na Universidade de Viena, a partir de 1956. É provável que ele tenha conhecido Leskoschek pessoalmente nesse período.

## REFERÊNCIAS

### CATÁLOGOS

ART GALLERY of the Brazilian-American Cultural Institute; Museu de Arte Brasileira; Fundação Armando Alvares Penteado. **Os anos de Brasil de Axl Leskoschek's – Brazilian Years**. 8 de agosto a 5 de setembro de 1974. Catálogo.

**COLEÇÃO JOSÉ OLYMPIO**: inventário analítico da série Projetos Gráficos. Frederico de Oliveira Ragazzi e Priscila Helena Pereira Duarte (Org.) Coleção Rodolfo Garcia , vol. 52. Rio de Janeiro: FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2024. In: [https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/bndigital2893/bndigital2893.pdf](https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/bndigital2893/bndigital2893.pdf)

FUNDAÇÃO Calouste Gulbenkian. **Pioneiros**: Axl Leskoschek, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo e discípulos Fayga Ostrower, Darel Valença Lins, Renina Katz, Maria Bonomi. Rio de Janeiro: [s.n.], 1988.

GALERIA de Arte da Caixa Econômica Estadual do Rio Grande do Sul. **O mestre gravador**: Axl Leskoschek – xilogravuras do período brasileiro: 1940-1948. Rio Grande do Sul: [s.n.], 1989.

GALERIA de Arte BANERJ. **4. Axl Leskoschek e seus alunos**. Brasil / 1940-1948. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1985. (Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro)

MUSEU de Arte Brasileira Fundação Armando Alves Penteado. **Os anos de Brasil de Axl Leskoschek**. São Paulo: [s.n.], 1974.

PEER, Peter; KLEIN, Eva. **AXL Leskoschek. Brasilien**. Graz: Eigenverlag UM Joanneum, 2022. Catálogo de Exposição.

### CORRESPONDÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. [**Correspondência**]. Destinatário: Cândido Portinari. Petrópolis, 25 de jan. 1948. 1 carta. Disponível: <https://www.portinari.org.br/acervo/bibliografico/25512/n-a> Acesso em: 16 de jun. 2024.

BANDEIRA, Manuel. [**Correspondência**]. Destinatário: Cândido Portinari. Petrópolis, 09 de mai. 1948. 1 carta. Disponível: <https://www.portinari.org.br/acervo/bibliografico/25508/n-a> Acesso em: 16 de jun. 2024.

LESKOSCHEK, Axl. [**Correspondência**]. Destinatário: Cândido Portinari. Rio de Janeiro, 21 de jan. 1945. 1 carta. Disponível: <https://www.portinari.org.br/acervo/bibliografico/28227/n-a> Acesso em: 21 de jun. 2024.

LESKOSCHEK, Axl. [**Correspondência**]. Destinatário: Cândido Portinari. Rio de Janeiro, 1946. 1 carta. Disponível: <https://www.portinari.org.br/acervo/bibliografico/28226/n-a> Acesso em: 19 de jun. 2024.

LESKOSCHEK, Axl. [**Correspondência**]. Destinatário: Cândido Portinari. Viena, 15 de jul. 1950. 1 carta. Disponível: <https://www.portinari.org.br/acervo/bibliografico/28215/n-a> Acesso em: 18 de jun. 2024.

LESKOSCHEK, Axl. [**Correspondência**]. Destinatário: Cândido Portinari. Viena, 16 de abr. 1952. 1 carta. Disponível: <https://www.portinari.org.br/acervo/bibliografico/28218/n-a> Acesso em: 23 de jun. 2024.

LESKOSCHEK, Axl. [**Correspondência**]. Destinatário: Cândido Portinari. Viena, 01 de abr. 1953. 1 carta. Disponível: <https://www.portinari.org.br/acervo/bibliografico/28217/n-a> Acesso em: 25 de jun. 2024.

LESKOSCHEK, Axl. [**Correspondência**]. Destinatário: Cândido Portinari. Viena, 16 de mar. 1955. 1 carta. Disponível: <https://www.portinari.org.br/acervo/bibliografico/28220/n-a> Acesso em: 25 de jun. 2024.

OLYMPIO, José. [**Correspondência**]. [S. l.], [s. d.], 2 p. 1 bilhete. Acervo: Fundação Casa de Rui Barbosa. Série: Departamento de Arte. Subsérie: Editados. Dossiê: PORTINARI, Cândido LJOE.ADM.CED.EDT.356.

PORTINARI, Cândido. [**Correspondência**]. Destinatário: Cypriano Amoroso Costa. Brodowski, 17 de fev. 1945. 1 carta. Disponível: <https://www.portinari.org.br/acervo/bibliografico/30158/n-a> Acesso em: 16 de jun. 2024.

VEZNEYAN, Alexandrina. [**Correspondência**]. Destinatário: Luiz Hosaka. São Paulo, 13 de julho de 1982, 1 p. 1 carta. Disponível no Acervo do MASP (Museu de Arte de São Paulo).

## DEPOIMENTOS

DEANE, Percy. **Entrevista com Percy Deane**. [Entrevista concedida a] Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt. Projeto Portinari: Programa de Depoimentos, Rio de Janeiro. 29 de set. 1983. (Entrevista em áudio). Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/audiovisual/32615/depoimento-de-percy-deane>. Acesso em: 11 de jun. 2024.

NICOLAO, Teresa. **Entrevista com Teresa Nicolao**. [Entrevista concedida a] Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt. Projeto Portinari: Programa de Depoimentos, Rio de Janeiro. 25 de out. 1984. (Entrevista em áudio). Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/audiovisual/32747/depoimento-de-maria-teresa-joaquim-nicolao>. Acesso em: 14 de jun. 2024.

OLYMPIO, José. **Entrevista com José Olympio**. [Entrevista concedida a] Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt. Projeto Portinari: Programa de Depoimentos, Rio de Janeiro. 27 de set. 1984. (Entrevista em áudio). Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/audiovisual/32734/depoimento-de-jose-olympio-pereira-filho>. Acesso em: 12 de jun. 2024.

PORTINARI, Maria. **Entrevista com Maria Portinari**. [Entrevista concedida a] Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt. Projeto Portinari: Programa de Depoimentos, Rio de Janeiro. (Entrevista em áudio). Disponível em:

<https://www.portinari.org.br/acervo/audiovisual/32403/depoimento-de-maria-portinari>. Acesso em: 13 de jun. 2024.

## DOCUMENTAÇÃO

DIVISÃO de Polícia Marítima, Aérea e de Fronteiras (DPMAF). **Relações de Passageiros em Vapores, Porto do Rio de Janeiro, 07/01/1941**. Acervo: Arquivo Nacional. Código do documento: BR\_RJANRIO\_OL\_0\_RPV\_PRJ\_33111\_d0001de0001.

DOCUMENTAÇÃO disponível no fundo da Editora José Olympio. Números: 007, 011, 143 e 144. Acervo: Fundação Biblioteca Nacional. Localização: 81,03,001 [n. 7 e 11], 81,04,02 [n. 143 e 144].

DOCUMENTAÇÃO de venda da Editora José Olympio. Acervo: Fundação Casa de Rui Barbosa. Série: Conselho Executivo. Subsérie: Departamento de Vendas. Dossiê: COLEÇÕES LJOE.ADM.CEX.DPV.4.

GRAPHUS. **Material para a Imprensa**: “A partir do dia 14 de julho a Galeria Graphus...”, 2 p., 1982. Disponível no Acervo do MASP (Museu de Arte de São Paulo).

LESKOSCHEK, Axl. *Sem título*, matriz de xilogravura. Ilustração para *Os Irmãos Karamazov* de Fiodor Dostoiévski. Acervo: Pinacoteca de São Paulo. Referência: PINA09556.

LESKOSCHEK, Axl. *Sem título*, matriz de xilogravura. Ilustração para *Os Irmãos Karamazov* de Fiodor Dostoiévski. Acervo: Pinacoteca de São Paulo. Referência: PINA09559.

MINISTÉRIO da Justiça e Negócios Interiores. Polícia Civil do Distrito Federal. Serviço de Registro de Estrangeiros. **Prontuário classificado como “LESKOSCHEK, Albert”**, nº 112.027. Acervo: Arquivo Nacional. Código do documento: BR\_RJANRIO\_BO\_0\_PNT\_0112027 LESKO.

## FILMOGRAFIA

NOSFERATU, uma sinfonia de horror. Direção de F. W. Murnau. Alemanha: Prana-Film, 1922. 1 vídeo (94 min). Publicado pelo canal scorpiusvideo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eFYhicok3Ro> Acesso em: 18 de ago. 2024.

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção de Robert Wiene. Alemanha: Decla-Film, 1920. 1 vídeo (76 min). Publicado pelo canal Acervo Mnemosyne. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-38EzYVAD2I> Acesso em: 17 de ago. 2024.

PIGEN MED NÅLEN (A Garota da Agulha). Direção: Magnus von Horn. Dinamarca, Polônia, Suécia: Nordisk Film Distribution, Gutek Film, NonStop Entertainment, 2024.

VICENT. Direção: Tim Burton. Estados Unidos: Buena Vista Distribution, 1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5s85a-fAwaI>. Acesso em: 23 abr. 2025.

## LIVROS

BANDEIRA, Manuel. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Editora CEB, 1948. Disponível em: <https://leiloes.casasveredas.com/peca.asp?ID=20627538&ctd=553>. Acesso em: 08 maio 2025.

LACERDA, Carlos. **Uma luz pequenina**. Ilustração de Axel de Leskoschek. Rio de Janeiro: R. A., 1948. Disponível em: [https://www.veranunesleiloes.com.br/peca.asp?ID=24312224&ctd=187&tot=&tipo=&artista=&srsltid=AfmBOoqIzVnyUUVROpYK\\_JhnJSS4V7K1-dkvEb-GxBy4yiTNTDi62VOr](https://www.veranunesleiloes.com.br/peca.asp?ID=24312224&ctd=187&tot=&tipo=&artista=&srsltid=AfmBOoqIzVnyUUVROpYK_JhnJSS4V7K1-dkvEb-GxBy4yiTNTDi62VOr). Acesso em: 08 maio 2025.

RAMOS, Graciliano. **Dois Dedos**. Ilustração de Axel de Leskoschek. Rio de Janeiro: Revista Acadêmica, 1945. Disponível em: <https://obuquineiro.com.br/produto/dois-dedos-1a-edicao/>. Acesso em: 08 maio 2025.

RAMOS, Graciliano. **Dois Dedos, 10 Contos**. Ilustração de Axel de Leskoschek. Rio de Janeiro: R. A., 1945. Disponível em: <https://graciliano.com.br/obra/dois-dedos-1946/>. Acesso em: 08 maio 2025.

## PERIÓDICOS

ABRAMO, Radhar. A técnica do mestre Leskoschek. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 de maio de 1985. (CEDOC/Pinacoteca do Estado de São Paulo)

AQUARELAS e xilogravuras. **Sombra**, Rio de Janeiro, dezembro de 1942, n. 0013, p. 77.

AULER, Hugo. Axel Leskoschek no Brasil. **Correio Brasiliense**, Brasília, 25 de agosto de 1976. (CEDOC/Pinacoteca do Estado de São Paulo)

AXEL de Leskoschek. **Rio**, Rio de Janeiro, outubro de 1945, n. 76, p. 76-77; 120-121.

AXEL de Leskoschek. **Sombra**, Rio de Janeiro, janeiro de 1943, n. 0013, p. 48 - 49.

BARATA, Frederico. Belas Artes. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 04 de novembro de 1942, n. 07179, p. 7.

BELAS-artes. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 06 de julho de 1948. Edição 00155. p. 6.

BENTO, Antonio. Axel de Leskoschek. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 07 de novembro de 1945, n. 5331, p. 6.

BENTO, Antonio. Graciliano Ramos e Leskoschek. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1946, n. 5399, p. 1 e 6. [3ª Seção]

BENTO, Antonio. Alunos da F.G.V. na A.B.I. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 11 de março de 1947, n. 05736, p. 6.

BIOGRAFIA: Memórias de Leon Tolstói. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1944, n. 00072, p. 7.

BRASÍLIA vai expor Leskoschek. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 de fevereiro de 1976.

CAMPOFIORITO, Q. Leskoschek. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1948, n. 04595, p. 4.

C.D. Balanço literário de 1947. **Leitura**, Rio de Janeiro, dezembro 1947, ano V, n. 45, p. 12 e 51.

EDITAIS CURSO de desenho. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 3 de abril de 1946, n. 15771, p. 6.

EXPOSIÇÃO de arte em benefício das vítimas da guerra. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 7 de julho 1948, n. 08647, p. 7.

EXPOSIÇÃO de Leskoschek. **Leitura**, Rio de Janeiro, maio 1948, n. 49, p. 13.

EXPOSIÇÃO de xilogravuras de Axel de Leskoschek. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1942, n. 07168, p. 11.

EXPOSIÇÃO Mestre gravador. **Última Hora**, Brasília, 18 de março de 1985. (CEDOC/Pinacoteca do Estado de São Paulo)

EXPOSIÇÕES. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 07 de maio de 1948, n. 04593, p. 5.

FOLHA da Tarde, 22 de julho de 1982. (CEDOC/Pinacoteca do Estado de São Paulo)

ICBNA vai promover palestras sobre arte de Axl Leskoschek. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 de agosto de 1977. (CEDOC/Pinacoteca do Estado de São Paulo)

INAUGURA-SE hoje a exposição de Desenho e Arte Gráfica. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 05 de fevereiro de 1947, n. 05710, p. 7

JEAN, Ivone. Reflexões em torno da exposição. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1943, n. 6206, p. 17.

JUNIOR, Amaral. A Secretaria de arte da Uniao Nacional dos Estudantes. **Carioca**, Rio de Janeiro, 02 de janeiro de 1943, n. 00378, p. 38 e 56.

KLINTOWITZ, Jacob. As xilografias de Axl Leskoschek, fazendo a gente pensar. **Jornal da Tarde**, 27 de maio de 1978.

LEROY, Loris. L'Exposition des Impressionistes. **Le Charivari**, 25 de abril de 1874, [p. 79?]

LESKOSCHEK começa a expor dia 9. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 de abril de 1978. (CEDOC/Pinacoteca do Estado de São Paulo)

LESKOSCHEK morre em Viena aos 87 anos. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 24 de março de 1976. (CEDOC/Pinacoteca do Estado de São Paulo).

MESTRE Axl Leskoschek. **O Comercio**, Rio de Janeiro, 19 de março de 1974. (CEDOC/Pinacoteca do Estado de São Paulo)

MUSEU expõe obra de Axl Leskoschek realizado no Brasil. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 de agosto de 1974. (CEDOC/Pinacoteca do Estado de São Paulo)

NOTAS de Belas Artes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1942, n. 00247, p. 8.

NOTAS de belas artes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1942, n. 00266, p. 6.

PRÓXIMAS edições. **Leitura**, Rio de Janeiro, dezembro de 1943, p. 61.

OS ANOS brasileiros de Leskoschek. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 02 de março de 1974. (CEDOC/Pinacoteca do Estado de São Paulo)

OTTONI, Aureo. Biografia da Semana. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 9 de fevereiro 1947, n. 08216, p. 23.

PEDROSA, Mário. *Selvageria a la Goering*. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1947, n. 16042, p. 9.

REGO, José Lins do. Uma edição de Dostoiévski. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 02 de julho de 1944, n. 888, p. 2.

ROMERO, Abelardo. Por causa de um livro quis conhecer o Brasil. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1941, n. 1815, p. 5.

SANTA ROSA. Axel de Leskoschek. **Letras e Artes: Suplemento de A Manhã**, Rio de Janeiro, 09 de maio de 1948, n. 84, p. 13.

TRÊS anos de atividade do “teatro independente de artistas europeus”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 31 de outubro 1948, n. 17063, p. 27.

UMA ESCOLA de desenho e gravura. **Sombra**, Rio de Janeiro, outubro 1946, n. 0059, p. 46.

UMA LUZ pequenina. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 de julho 1948, n. 16967, p. 2.

10 HISTÓRIAS de bichos. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, 21 de dezembro 1947, n. 00299, p. 20.

XILOGRAVURAS de Leskoschek na Graphus. **Diário Popular**. São Paulo, 05 de dezembro de 1976 (CEDOC/Pinacoteca de São Paulo).

## BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Radhá. Renina Katz e sua arte. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 49, p. 287-302, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9957>. Acesso em: 31 jul. 2024.

ARENDR, Hannah. **Origens do Totalitarismo**: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

AXL Leskoschek. São Paulo: DAN galeria, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARTHES, Roland. **A aventura Semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol. 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 165-196.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou O ofício de Historiador. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CICLO de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: **Axl Leskoschek e seus alunos**. Brasil 1940/1948. Rio de Janeiro: Galeria da Arte. ERJ, 1985, v. 4.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DAIBERT, Arlindo. **Diários: excertos**. Julio Castañon Guimarães, Ronald Polito (org.). Juiz de Fora: Editora UFJF/MAMM, 2018.

DARNTON, Robert. **Censores em ação**: como os Estados influenciam a literatura. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. **O beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DÓRIA, Renato Palumbo. **Oswaldo Goeldi, ilustrador de Dostoiévski**. 1998. 81 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1998.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **O adolescente**. Tradução Lêdo Ivo. Ilustração Axl Leskoschek. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Os Demônios**. Tradução Rachel de Queiroz. Ilustração Axl Leskoschek. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Os Demônios**. Tradução Paulo Bezerra. Desenhos Claudio Mubarac. 6 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Os irmãos Karamázov**. Tradução: Rachel de Queiroz. Ilustração: Axl Leskoschek. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1961, v. 2.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Os irmãos Karamázov**. Tradução: Herculano Villas-Boas. São Paulo: Martins Claret, 2013.

FEINGOLD, Henry. **The Politics of Rescue: The Roosevelt Administration and the Holocaust, 1938-1945**. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1970.

FERRARI, Márcio. As flutuações de Dostoiévski: segundo estudo, prestígio dos escritores russos na primeira era Vargas oscilou ao sabor da política. **Revista Pesquisa FAPESP**, n. 250, dez. 2016.

FITZBAUER, Erich. **Axl Leskoschek und seine buchgraphik**. Tradução: Alice Rosim Sundfeld Di Tella Ferreira. Edition Graphischer Zirkel, [1979?]. N. 343.

FONTANA, Carla Fernanda. O Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas da FGV e o Ensino da Gravura como Arte Aplicada – Rio de Janeiro, 1946. **Anais do 13º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, Univille, Joinville (SC), 2018. Disponível em: [https://www.academia.edu/38530459/O\\_Curso\\_de\\_Desenho\\_de\\_Propaganda\\_e\\_de\\_Artes\\_Gr%C3%A1ficas\\_da\\_FGV\\_e\\_o\\_Ensino\\_da\\_Gravura\\_como\\_Arte\\_Aplicada\\_Rio\\_de\\_Janeiro\\_1946?auto=download](https://www.academia.edu/38530459/O_Curso_de_Desenho_de_Propaganda_e_de_Artes_Gr%C3%A1ficas_da_FGV_e_o_Ensino_da_Gravura_como_Arte_Aplicada_Rio_de_Janeiro_1946?auto=download). Acesso em: 18 de jul. 2024.

FONTANA, Carla. **Padrões e Variações: artes gráficas na Livraria José Olympio Editora, 1932-1962**. 2021. 502 f. Tese (Doutorado em Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas de Freud**. Vol. 21: O Futuro de uma Ilusão, o Mal-estar na Civilização e Outros Trabalhos (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS, **Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

GILI, Silvana. **Livros ilustrados: textos e imagens**. 2014. 102 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. Tradução Federico Carotti. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GOMIDE, Bruno Barretto. **Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)**. 2004. 702 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.

\_\_\_\_\_. **Dostoiévski na rua do Ouvidor: a literatura russa e o Estado Novo**. São Paulo: Edusp, 2018.

\_\_\_\_\_. **Estado Novo, José Olympio e Dostoiévski: por que uma “coleção” de obras completas?** 38º Encontro Anual da Anpocs. São Paulo, 2014.

GÜNTER, Eisenhut. **Axl Leskoschek, 1889-1976**. Áustria, 2012, 190p. Monografia.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. Tradução: Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora da USP, 1985.

HERMANN, Maurer. Herbert Eichholzer. **Austria-Forum**. Disponível em: [https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Herbert\\_Eichholzer](https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Herbert_Eichholzer). Acesso em: 02 set. 2024.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos (1914-1991)**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

KERN, Daniela Pinheiro Machado. Antonio Bento e o curso de Artes Gráficas da FGV: uma polêmica. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 14, p. 680-686, 2019. DOI: 10.20396/eha.vi14.3396. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3396>. Acesso em: 20 jul. 2024.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. **Exílio e Literatura: escritores de fala alemã durante a época do nazismo**. Trad. Karola Zimmer. São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo, 2003.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com as imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan-jun 2006.

LESKOSCHEK, Axl. **Odysseus: ein Zyklus in zwanzig Holzschnitten**. Prefácio: Ernst Fischer. Viena: Globus Verlag, 1960.

LESKOSCHEK, Axl. **Brazilian Miniatures/Miniaturas Brasileiras**. Guildford/Surrey: Circle Press Publications, 1974. Disponível em: <https://www.rmgouvealeiloes.com.br/peca.asp?ID=15289842>. Acesso em: 08 maio 2025.

LESKOSCHEK, Axl. **Austria-Forum**. Disponível em: [https://austria-forum.org/af/Biographien/Leskoschek%2C\\_Axl](https://austria-forum.org/af/Biographien/Leskoschek%2C_Axl). Acesso em: 02 set. 2024.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MORSE, Richard. Cidades ‘periféricas’ como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, FGV, v. 8, n. 16, 1995.

NASCIMENTO, Francisco José Tavares do; XAVIER, Laura Regina. **O Fundo Livraria José Olympio Editora no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira**. Memória e Informação, v. 1, n. 1, jul./dez., 2017, p. 30-42.

NEISTEN, José. **Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski**. São Paulo: Graphus, 1981.

PEREIRA, Nilce Maria. **Traduzindo com imagens: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução**. 2008. 154f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. Porto Alegre: L&PM, 2010. E-book.

PLAZA, Júlio. O livro como forma de arte I. **Arte em São Paulo**, n. 6, abr. 1982. Disponível em:  
[http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio\\_plaza/pdfs/o\\_livro\\_como\\_forma\\_de\\_artei.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artei.pdf). Acesso em: 05 maio 2025.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2021.

PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Editora USP, 1982.

PRUTSCH, Ursula Prutsch. **A emigração de austríacos para o Brasil (1876-1938)**. Disponível em:  
[https://www.bmeia.gv.at/fileadmin/user\\_upload/Vertretungen/Brasilia/Dokumente/A\\_emigracao\\_de\\_austriacos\\_para\\_o\\_Brasil.pdf](https://www.bmeia.gv.at/fileadmin/user_upload/Vertretungen/Brasilia/Dokumente/A_emigracao_de_austriacos_para_o_Brasil.pdf). Acesso em: 05 maio 2025.

RADSPIELER, Maria Laura. **Tempo Vivido: Itinerário de Arte 1953-55**. [S. l.]: Edição da Cooperativa Cultural dos Esperantistas, 1960.

RAMOS, Paula Viviane. **Artistas ilustradores: a editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração**. 2007. 480 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais, ênfase em História) – Instituto de Artes, Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SÊNECA. **Cartas de um estoico**, vol. I: um guia para a Vida Feliz. Tradução: Alexandre Pires Vieira. São Paulo: Montecristo Editora, 2017.

SOARES, Lucila. **Rua do Ouvidor, 110: uma história da livraria José Olympio**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora – Fundação Biblioteca Nacional, 2006.

SORÁ, Gustavo. **Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro**. São Paulo: Editora da USP: Com-Arte, 2010.

STRAUSS, Herbert A.; RÖDER, Werner. **International Biographical Dictionary of Central European Emigres 1933-1945**, Volume II / Part 2: L-Z The Arts, Sciences, and Literature. Munique, Nova York, Londres e Paris: K. G. Saur, 1983.

TAVORA, Maria Luisa Luz. Experiência moderna: gravura no curso de desenho de propaganda e de artes gráficas – fundação Getúlio Vargas 1946. **Anais do 21. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. p. 1608-1619. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio9/maria\\_luisa\\_tavora.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio9/maria_luisa_tavora.pdf). Acesso em: 19 de jul. 2024.

VARELA, Marcos Baptista. **A xilogravura expressionista brasileira**. 1997. 144 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. *In: O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucillia de Almeida Neves (Org.). 2 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007, p. 157-158.

VIANNA, Luisa Pereira. **O caótico, o fantástico e o bizarro: duas gravuras de James Ensor na coleção de Murilo Mendes**. 2020. 157 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2020.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

XAVIER, Laura Regina. **A Livraria José Olympio Editora no arquivo-museu de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2012.

## ANEXO I

## LINHA DO TEMPO: AXL LESKOSCHEK POR MEIO DOS PERIÓDICOS BRASILEIROS

1941		
DIA	REGISTROS	REFERÊNCIAS
07 de Janeiro	Chegada de Axl Leskoschek <sup>94</sup> ao Brasil através do navio a vapor <i>Quanza</i> , partindo de Lisboa.	DPMAF, Relações de Passageiros em vapores (1941), p. 34. Fonte: Arquivo Nacional. Código do arquivo: BR_RJANRIO_OL_0_RPV_PRJ_33111_d0001de0001
27 de Abril	Primeiro registro identificado de Leskoschek, que o apresenta para o público brasileiro sob o título “UM PINTOR AUSTRIACO QUE QUER SER BRASILEIRO”.	ROMERO, Abelardo. O’Imparcial, n. 1815, 1941, p. 17. Fonte: Hemeroteca Digital.
1942		
Outubro a Novembro	<b>Primeira exposição</b> individual de aquarelas e xilogravuras de Leskoschek. Local: Galeria <i>Le Connoisseur</i>	Jornal do Brasil, n. 247, 1942, p. 8 e Sombra, n. 13, 1942, p. 77. Fonte: Hemeroteca Digital. <i>*Entre várias ocorrências sobre a exposição</i>
1943		
02 de Janeiro	A Secretaria de Arte da União Nacional dos Estudantes (UNE) diz que em breve inaugurará um curso de gravura em metal e madeira com os <b>professores</b> : gravadores Arpad Spzenes e <b>Alberto de Leskochek</b> .	JUNIOR, Amaral. Carioca, n. 378, 1943, p. 56. Fonte: Hemeroteca Digital.

<sup>94</sup> O nome de Leskoschek aparece de várias maneiras ao longo dos periódicos: Axl Leskoschek, Axel de Leskoschek, Albert Leskoschek ou Alberto de Leskoschek.

1944		
02 de Julho	Edição de <i>Obras completas de Dostoiévski</i> (José Olympio Editora) – Romance <i>O Eterno Marido</i> , tradução de Costa Neves e ilustrado por Leskoschek.	REGO, José Lins do. A Manhã, n. 888, 1944, p. 2. Fonte: Hemeroteca Digital.
31 de Agosto	Edição de <i>Obras completas de Dostoiévski</i> (José Olympio Editora) – Romance <i>Um Jogador</i> , tradução de Costa Neves e ilustrado por Leskoschek.	Vamos Lêr!, n. 422, 1944, p. 19. Fonte: Hemeroteca Digital
24 de Dezembro	Publicação do livro <i>Memórias</i> de Leon Tolstói (José Olympio Editora) – Tradução de Rachel de Queiroz e capa de Leskoschek	Jornal do Commercio, n. 72, 1944, p. 7. Fonte: Hemeroteca Digital
1945		
06 de Janeiro	Publicação do livro <i>Almas Mortas</i> de Gogol (José Olympio Editora) – Tradução de Costa Neves e capa de Leskoschek.	Diário de Notícias, n. 6812, 1945, p. 9. Fonte: Hemeroteca Digital
28 de Janeiro	Publicação do livro <i>A Corte de Luiz XIV (Memórias de um Cortesão)</i> de Saint-Simon (José Olympio Editora) – Tradução de Miroel Silveira e Isa Silveira Leal e capa de Leskoschek.	Noite, n. 11840, 1945, p. 11. Fonte: Hemeroteca Digital
03 de Agosto	Participação de Axl Leskoschek como membro da Junta Republicana Austríaca no Brasil.	Diário Carioca, n. 5255, 1945, p. 7. Fonte: Hemeroteca Digital
Outubro a Novembro	<b>Segunda exposição</b> individual de pinturas e xilogravuras de Leskoschek. Local: Museu Nacional de Belas Artes	BENTO, Antonio. Diário Carioca, n. 5331, 1945, p. 6. Fonte: Hemeroteca Digital <i>*Entre várias ocorrências sobre a exposição</i>
Dezembro	Publicação do livro <i>Dois Dedos</i> de Graciliano Ramos (Edição Revista Acadêmica) – Ilustração de Leskoschek.	Rio, n. 78, 1945, p. 146. Fonte: Hemeroteca Digital

1946		
Julho	Assinatura de Axl Leskoschek, entre outros vários artistas, no pedido que o pianista Arnaldo Estrela integre a cátedra de piano na Escola Nacional de Música.	Letras, n. 41, 1946, p. 43. Fonte: Hemeroteca Digital
Outubro	Apresentação do <i>Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas</i> <sup>95</sup> - Fundação Getúlio Vargas. Axl Leskoschek é o professor de gravura em madeira.	Sombra, n. 59, ano VI, 1947, p. 46. Fonte: Hemeroteca Digital
1947		
Janeiro	Axl Leskoschek foi um dos desenhistas do periódico mensal Rio, edição 91	Rio, n. 91, 1947, p. 37. Fonte: Hemeroteca Digital
Janeiro a Março	Publicação do livro <i>Memórias</i> de Giacomo Casanova Vol. IV (José Olympio Editora) – Tradução de Álvaro Gonçalves e capa de Leskoschek.	Leitura, n. 42, 1947, p. 65. Fonte: Hemeroteca Digital
01 de Fevereiro	Exposição dos alunos <i>Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas</i> - Fundação Getúlio Vargas, que Axl Leskoschek foi professor.	Correio da Manhã, n. 16027, 1947, p. 10. Fonte: Hemeroteca Digital <i>*Entre várias ocorrências sobre a exposição</i>
01 de Maio	Menção a Axl Leskoschek que fez o cenário da peça <i>Albergue Noturno</i> de Maxim Górkí; apresentada no Teatro Serrador pelo grupo Teatro Independente de Artistas Europeus.	Diário de Notícias, n. 7519, 1947, p. 14. Fonte: Hemeroteca Digital

<sup>95</sup> O *Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas* da Fundação Getúlio Vargas não foi renovado nos outros anos, tendo apenas uma única turma 1946-1947.

31 de Outubro de 1948	Comentários de Ernesto Feder a respeito das peças produzidas pelo grupo Teatro Independente de Artistas Europeus, entre elas, <i>Albergue Noturno</i> de Maxim Górkki, onde o cenário de Leskoschek é citado.	Correio da Manhã, 17063, 1947, p. 27. Fonte: Hemeroteca Digital
21 de Dezembro	Publicação do livro <i>10 Histórias de Bichos</i> (Edições Condé) – Livro de contos que reuniu a ilustração de vários artistas, Axl Leskoschek está entre eles.	Diário de Pernambuco, n. 299, 1947, p. 20. Fonte: Hemeroteca Digital
Dezembro	Publicação do livro <i>Poesias Completas</i> de Manuel Bandeira Vol. I (Editora CEB) - Capa de Axl Leskoschek	Leitura, n. 45, 1947, p. 51. Fonte: Hemeroteca Digital
<b>1948</b>		
Janeiro	Axl Leskoschek foi um dos desenhistas do periódico mensal Rio, edição 103	Rio, n. 103, 1948, p. 19. Fonte: Hemeroteca Digital
11 de Maio	<b>Terceira exposição</b> individual de Axl Leskoschek. Local: Salão do Ministério da Educação	CAMPOFIORITO, Mario Q. Diário da Noite, n. 4595, 1948, p. 4. Fonte: Hemeroteca Digital <i>*Entre várias ocorrências sobre a exposição</i>
04, 06 e 07 de Julho	Participação de Axl Leskoschek na exposição coletiva de arte em Benefício das Vítimas da Guerra promovida pelo JOINT (American Jewish Joint Distribution Committee). Local: Museu Nacional de Belas Artes	Periódicos: Diário de Notícias -Edição 07881, p. 38 Gazeta de Notícias (RJ) - Edição 00155 , p. 6 O Jornal (RJ) - Edição 08647, p. 7 Local: Hemeroteca Digital
11 de Julho	Publicação do livro <i>Uma Luz Pequeninna</i> Contos de Carlos Lacerda (Edição Revista Acadêmica) - Ilustrações de Axl Leskoschek.	Correio da Manhã, n. 16967, 1948, p. 2. Fonte: Hemeroteca Digital <i>*Entre várias ocorrências sobre o livro</i>
24 de Julho	Retorno de Leskoschek para a Áustria mês de julho, pelo Navio San Giorgio.	Carta de Leskoschek a Cândido Portinari. Endereçado de: Montevidéu URU, Navio \San Giorgio\ ITA Local: Projeto Portinari – CO-2720.1

## ANEXO II

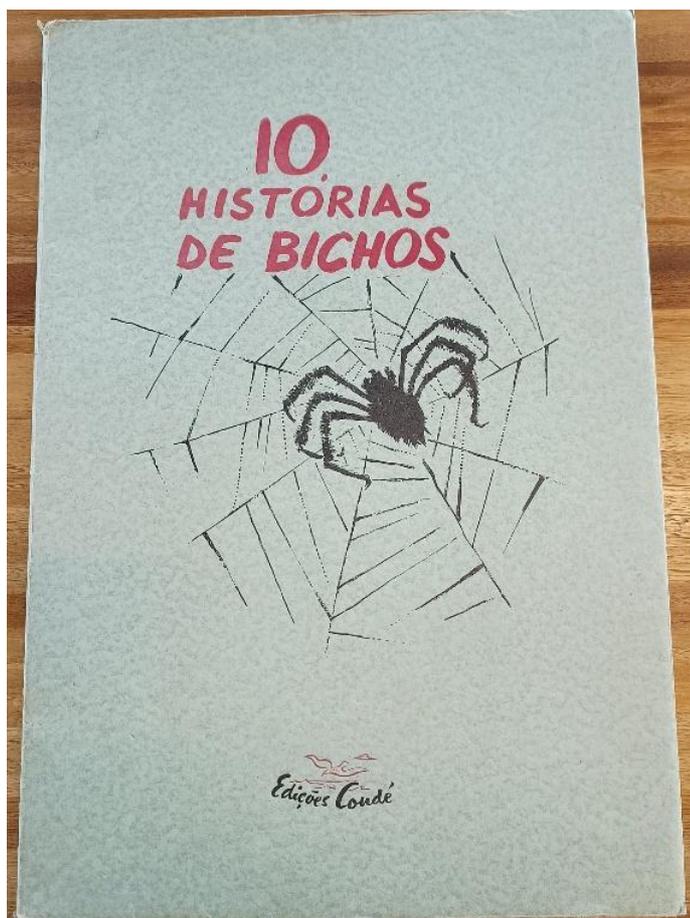
### TRABALHOS GRÁFICOS: AXL LESKOSCHEK E SUAS XIOGRAVURAS NO BRASIL

Nesta seção apresentaremos alguns trabalhos gráficos, encontrados durante a pesquisa, que Axl Leskoschek executou quando esteve no Brasil.

#### 1. ILUSTRAÇÕES DE LESKOSCHEK ENCONTRADAS EM ACERVOS BRASILEIROS

##### 1.1 ILUSTRAÇÕES *10 HISTÓRIAS DE BICHOS* DE VÁRIOS AUTORES (1947):

Figura 73 – Capa do livro *10 Histórias de Bichos*. São Paulo: Edições Condé, 1947.



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – PRCEU/USP. Fotografia de Luisa Vianna, setembro de 2023.

Figuras 74 a 76 – Ilustrações de Axl Leskoschek. RAMOS, Graciliano. *Baleia*. In: *10 Histórias de Bichos*. São Paulo: Edições Condé, 1947. p. 15, 16 e 18.



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – PRCEU/USP. Fotografias de Luisa Vianna, setembro de 2023.

Figuras 77 e 78 – Ilustrações de Axl Leskoschek. JARDIM, Luís. *A fuga do papagaio*. In: *10 Histórias de Bichos*. São Paulo: Edições Condé, 1947, p. 30 e 41.



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – PRCEU/USP. Fotografias de Luisa Vianna, setembro de 2023.

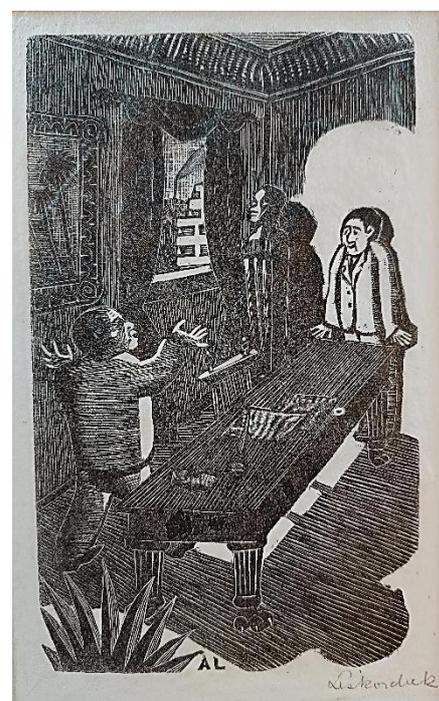
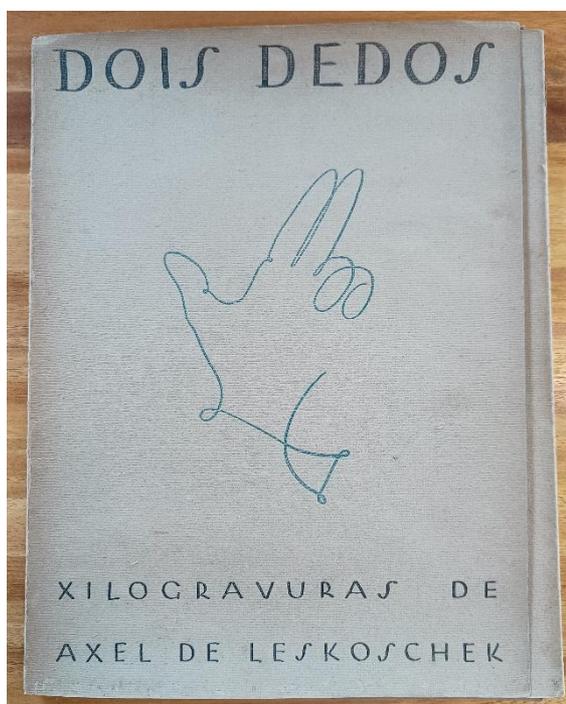
Figuras 79 e 80 – Ilustrações de Axl Leskoschek. REBÊLO, Marques. *Circo de coelhinhos*. In: *10 Histórias de Bichos*. São Paulo: Edições Condé, 1947, p. 47 e 51.

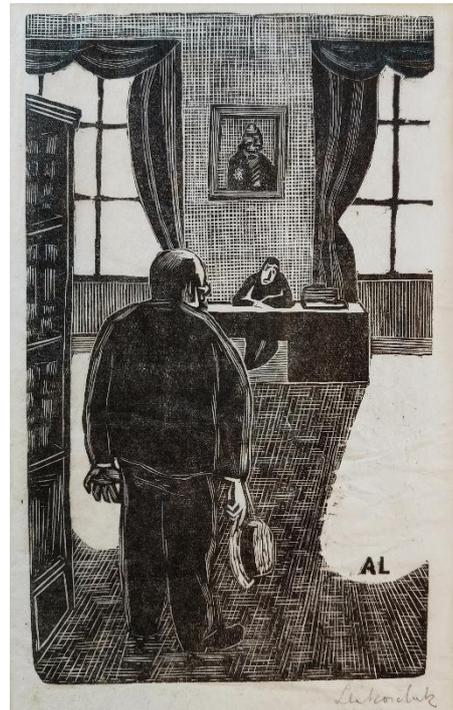
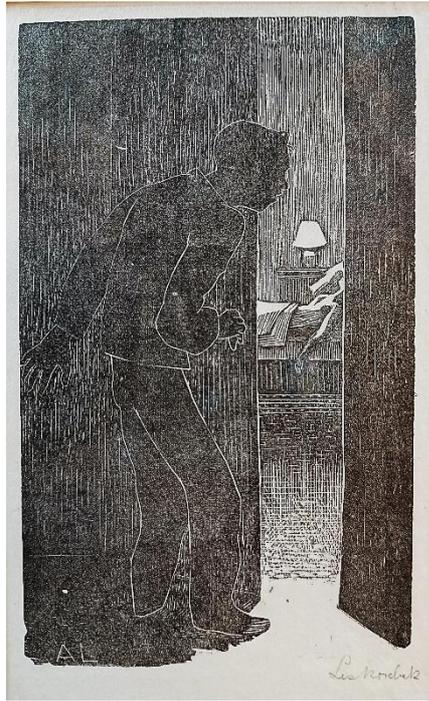


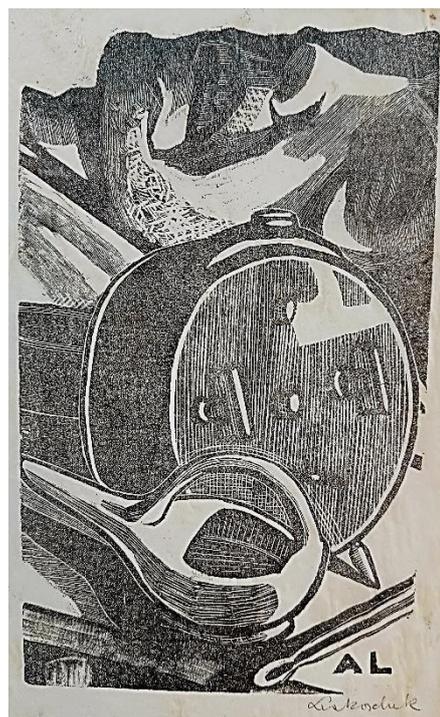
Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – PRCEU/USP. Fotografias de Luisa Vianna, setembro de 2023.

1.2 ILUSTRAÇÕES *DOIS DEDOS* DE GRACILIANO RAMOS (1945):

Figuras 81 a 91 - Xilogravuras de Axel de Leskoschek. RAMOS, Graciliano. *Dois Dedos*. Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1945.





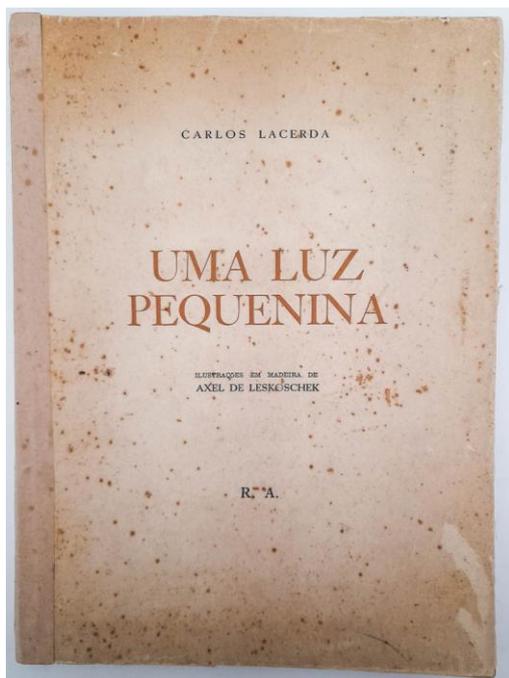


Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – PRCEU/USP. Fotografias de Luisa Vianna, setembro de 2023.

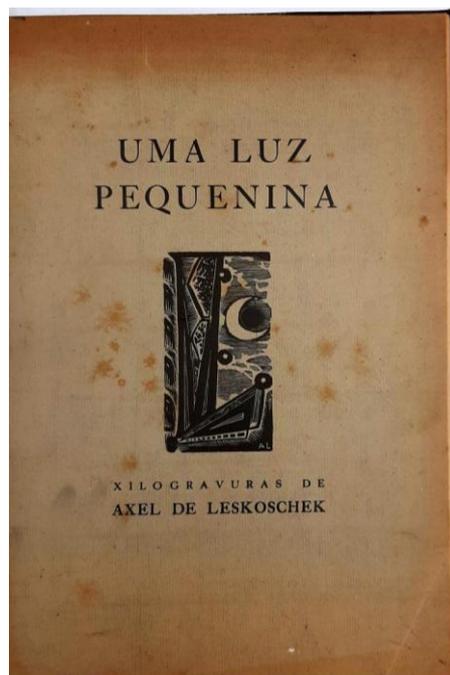
### 1.3 UMA LUZ PEQUENINA DE CARLOS LACERDA (1948):

Figuras 92 a 98 – LACERDA, Carlos. *Uma luz pequenina*. Ilustração Axel de Leskoschek.  
Rio de Janeiro: Edição Revista Acadêmica, 1948.

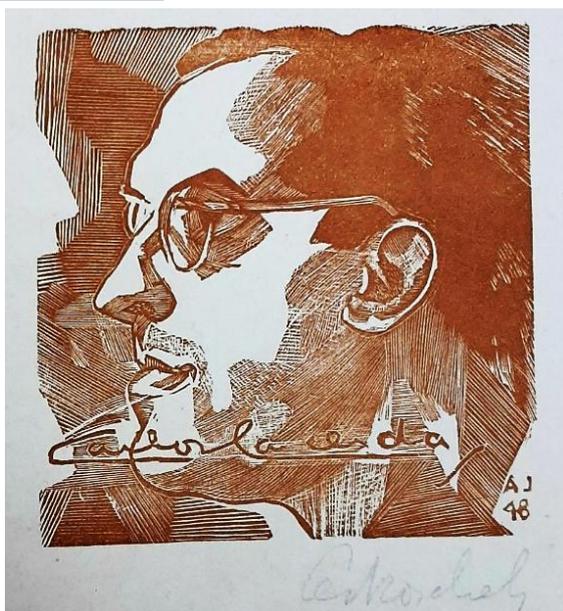
Capas encontradas



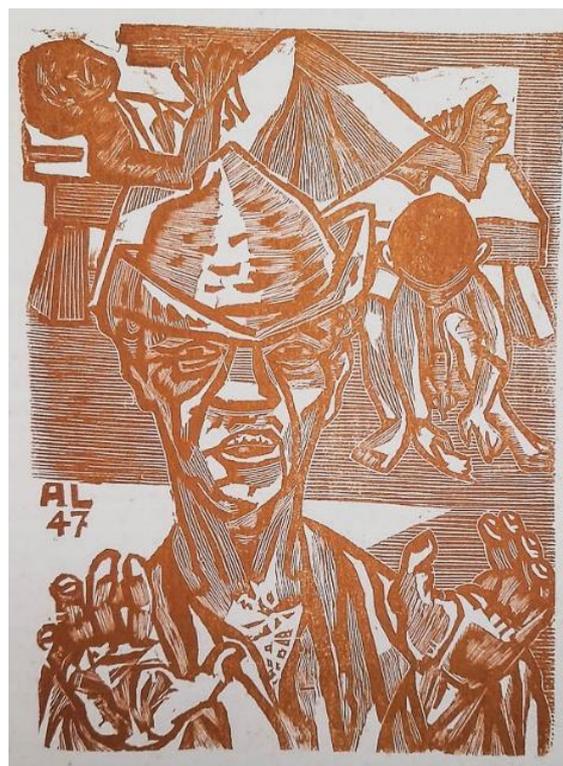
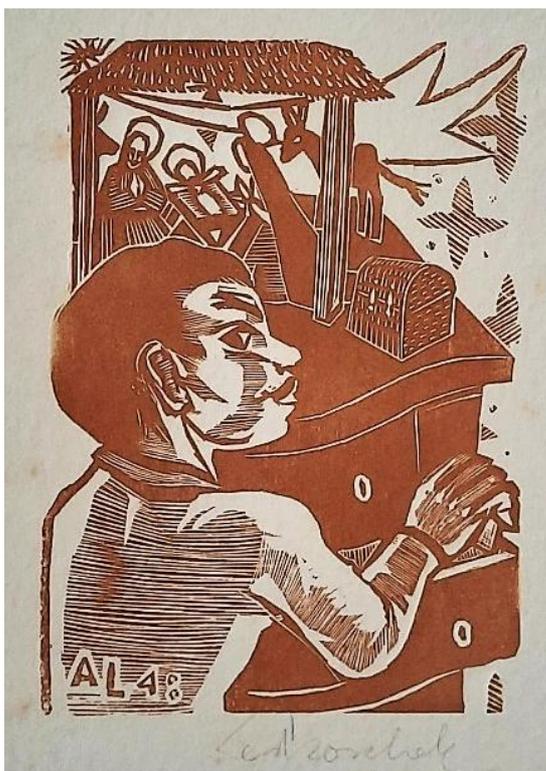
Fonte: Roberto de Magalhães Gouveia – Leiloeiro Oficial. Disponível em: <https://www.rmgouvealeiloes.com.br/peca.asp?p?ID=12247417>. Acesso em: 29 abr. 2024.



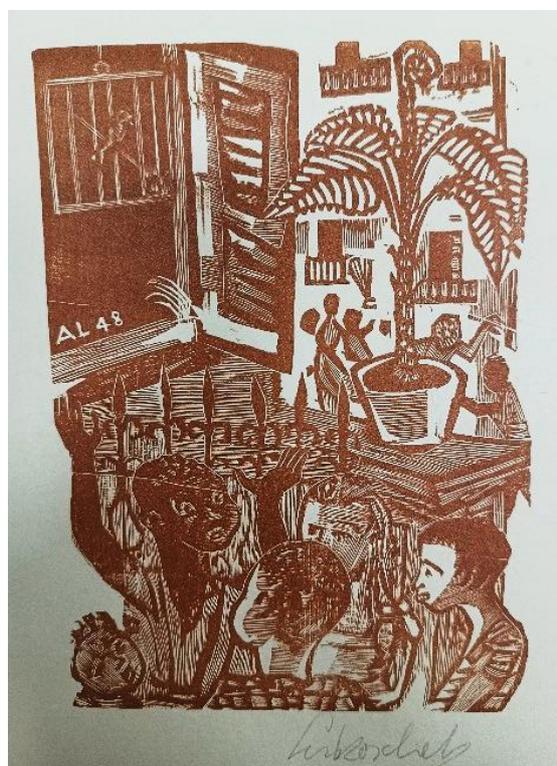
Fonte: Acervo Leilões. Disponível em: <https://www.acervoleiloes.com.br/peca.asp?ID=16253951>. Acesso em: 29 abr. 2024.



Fonte: Acervo Leilões. Disponível em: <https://www.acervoleiloes.com.br/peca.asp?ID=16253951>. Acesso em: 29 abr. 2024.



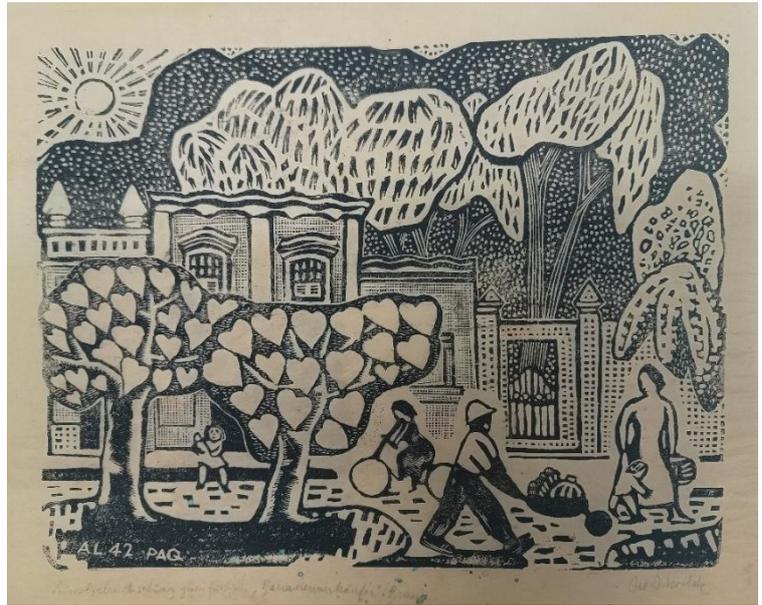
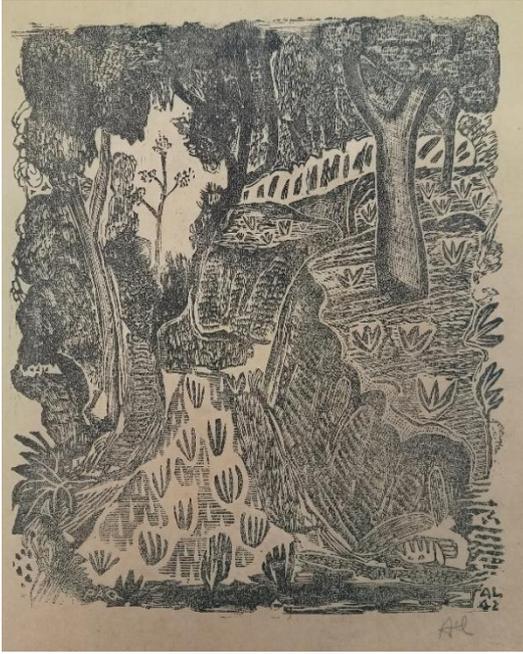
Fonte: O Buqueiro Livros Raros. Disponível em: <https://obuqueiro.com.br/produto/uma-luz-pequenina-8-gravuras-assinadas/>. Acesso em: 29 abr. 2024.



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

## 1.4 ROMANCEIRO BRASILEIRO DE ULRICH BECHER (1948):

Figuras 99 a 111 – *Romanceiro brasileiro* de Ulrich Becher (1948)



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

## 1.5 OS IRMÃOS KARAMÁZOV

Figuras 112 e 113 – *Os Irmãos Karamázov* (1961), p. 686. Livro Quinto: Pró e Contra, Capítulo VII: Dá gosto conversar com um homem inteligente



Axel von Leskocheck  
1889 – 1975  
Graz (Austria)

Fonte: Museu Casa da Xilogravura



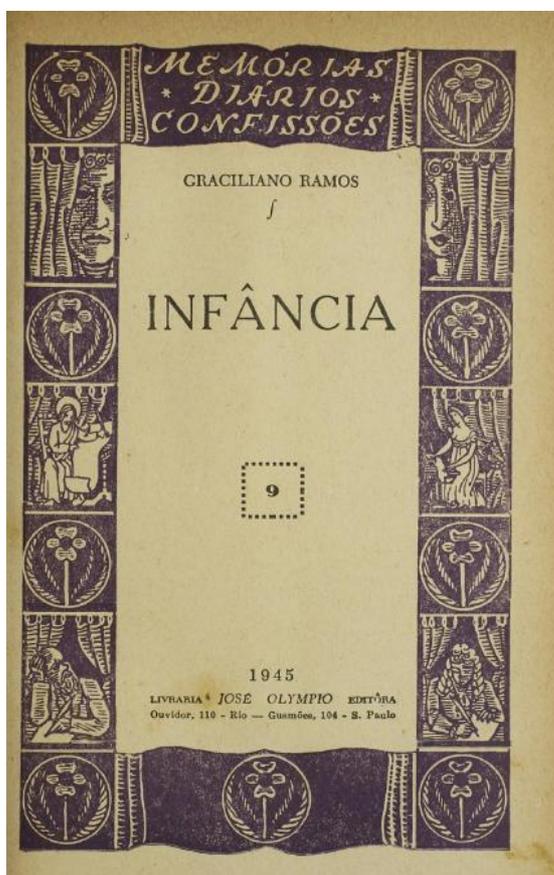
Fonte: Fotografia de Luisa Vianna

## 2. CAPAS LITERÁRIAS FEITAS POR LESKOSCHEK

### 2.1 COLEÇÃO *MEMÓRIAS DIÁRIOS E CONFISSÕES* DA JOSÉ OLYMPIO EDITORA

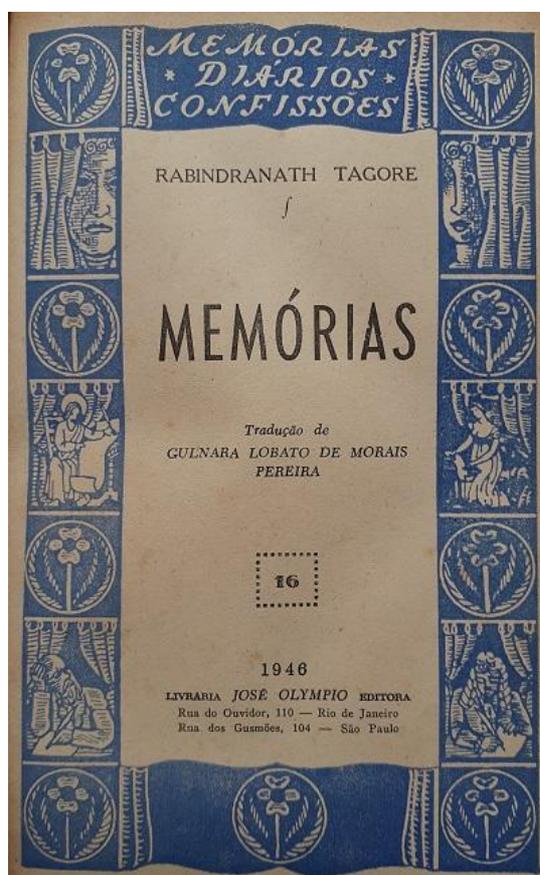
Segundo a autora Carla Fontana, a editora José Olympio lançou em 1944 uma coleção chamada *Memórias Diários e Confissões*, que se propunha contemplar figuras importantes da literatura universal. Axl Leskoschek ficou responsável pelas capas dessa coleção. A arte contou com uma moldura decorada (Fontana, 2021, p. 117-118).

Figura 114 – RAMOS, Graciliano.  
*Infância*. 2 ed. Rio de Janeiro: José  
Olympio Editora, 1945



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Disponível em:  
<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/8394>.  
Acervo em: 04 maio 2025

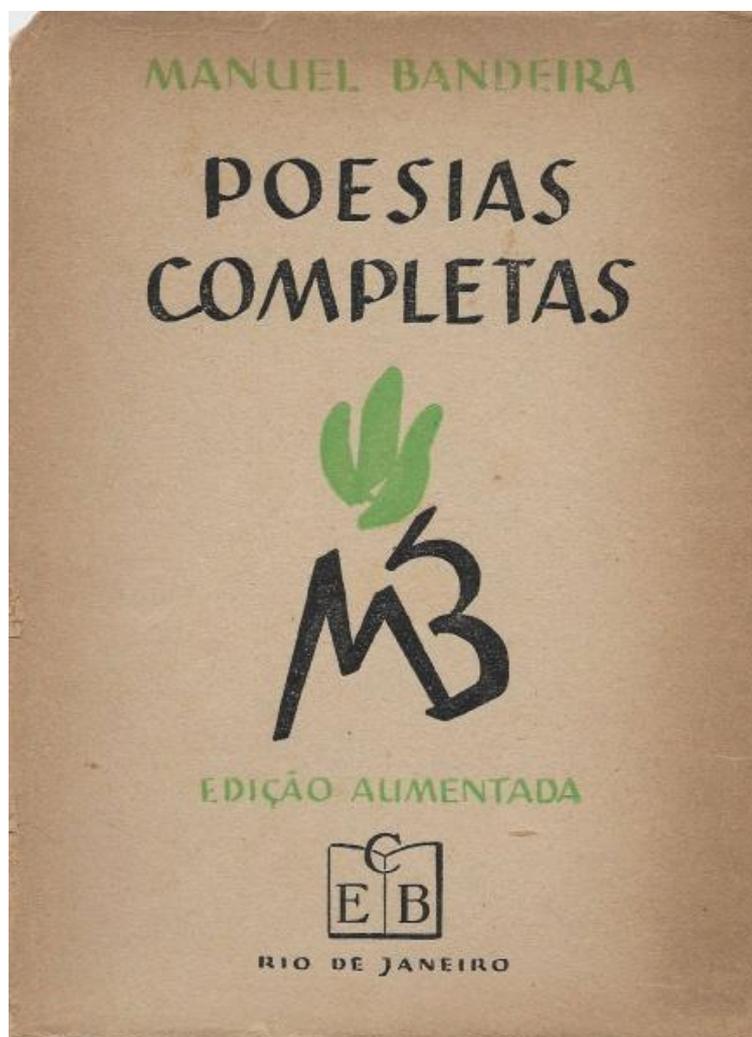
Figura 115 – TAGORE, Rabindranath.  
*Memórias*. Rio de Janeiro: José  
Olympio Editora, 1946



Fonte: José Eduardo Martins (Blog).  
Disponível em:  
<http://blog.joseduardomartins.com/index.php/2021/01/16/>. Acesso em: 04 maio 2025.

2.2 CAPA *POESIAS COMPLETAS* DE MANUEL BANDEIRA

Figura 116 – BANDEIRA, Manuel. *Poesias Completas*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora CEB.



Fonte: Francesco Budano Júnior (Site de Leilão). Disponível em:  
<https://www.budanoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=12244073>.  
Acesso em: 04 maio 2025.

### 3. ÁLBUM ILUSTRAÇÕES DE AXL LESKOSCHEK PARA DOSTOIÉVSKI

#### 3.1 OS DEMÔNIOS, JOSÉ OLYMPIO EDITORA (1962):

Figura 117 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Demônios* (1962), xilogravura, 16,2 x 9,7 cm



Fonte: Dostoiévski, 1962 e Neisten, 1981 (imagem nº 2 no álbum)

Figura 118 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Demônios* (1962), xilogravura, 15,6 x 9,8 cm



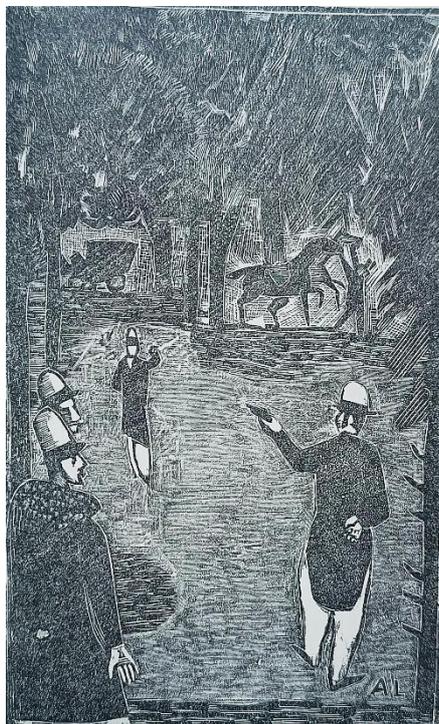
Fonte: Dostoiévski, 1962 e Neisten, 1981 (imagem nº 4 no álbum)

Figura 119 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Demônios* (1962), xilogravura, 16,1 x 9,8 cm



Fonte: Dostoiévski, 1962 e Neisten, 1981 (imagem nº 5 no álbum)

Figura 120 – Axl Leskoschek,  
Ilustração de *Os Demônios* (1962),  
xilogravura, 16,1 x 9,7 cm



Fonte: Dostoiévski, 1962 e  
Neisten, 1981 (imagem nº 6 no  
álbum)

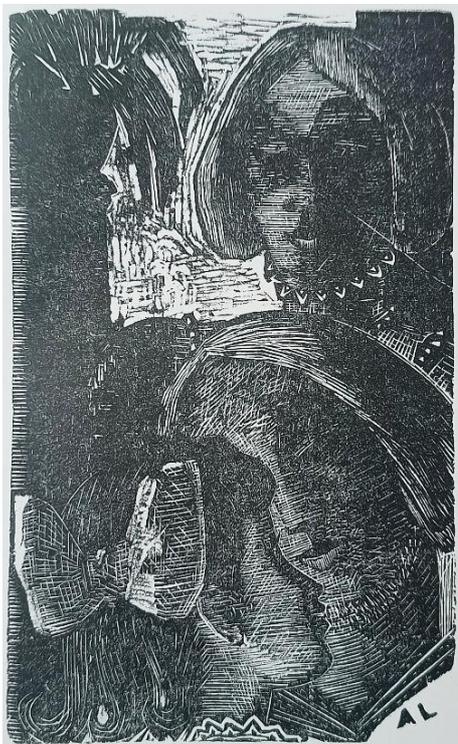
Figura 121 – Axl Leskoschek,  
Ilustração de *Os Demônios* (1962),  
xilogravura, 16,3 x 9,9 cm



Fonte: Dostoiévski, 1962 e  
Neisten, 1981 (imagem nº 9 no  
álbum)

### 3.2 OS IRMÃOS KARAMÁZOV, JOSÉ OLYMPIO EDITORA (1961):

Figura 122 – Axl Leskoschek,  
Ilustração de *Os Irmãos Karamázov*  
(1961), xilogravura, 16,2 x 9,7 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten,  
1981 (imagem nº 10 no álbum)

Figura 123 – Axl Leskoschek,  
Ilustração de *Os Irmãos Karamázov*  
(1961), xilogravura, 3,9 x 3,2 cm



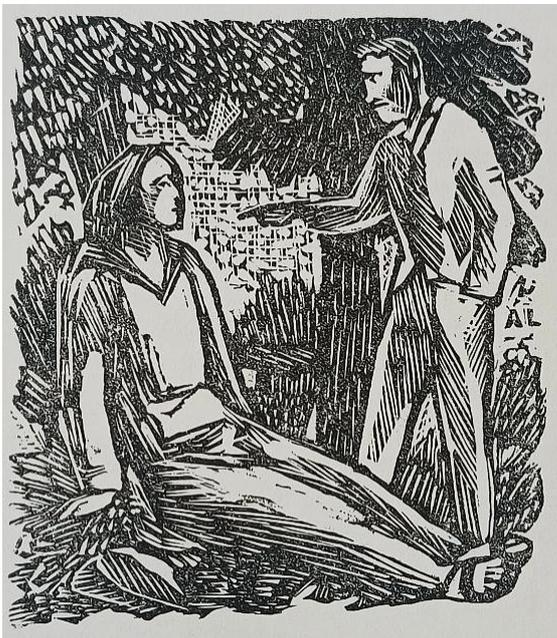
Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981  
(imagem nº 11 no álbum)

Figura 124 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov*  
(1961), xilogravura, 6,7 x 8 cm



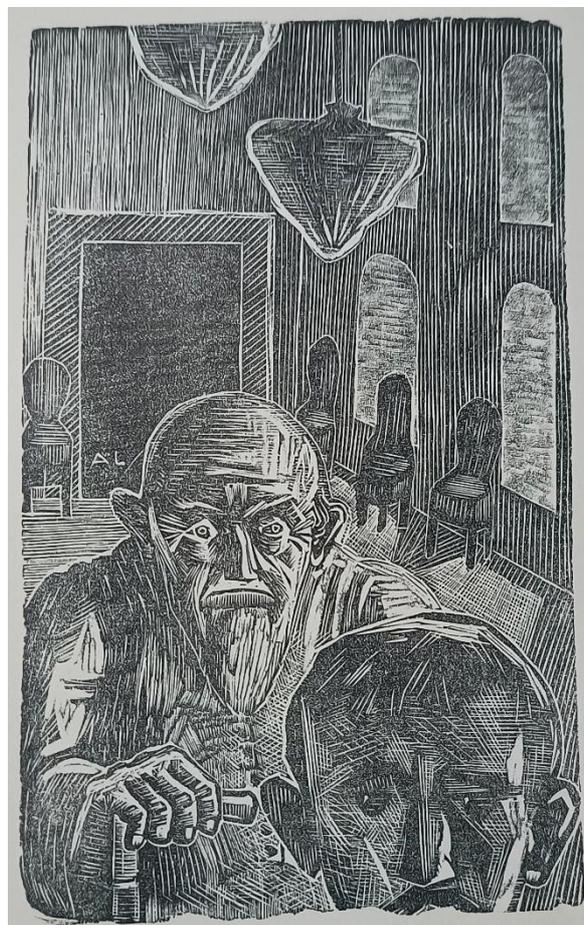
Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981 (imagem nº 13 no  
álbum)

Figura 125 – Axl Leskoschek,  
Ilustração de *Os Irmãos Karamázov*  
(1961), xilogravura, 7 x 6,1 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981  
(imagem nº 16 no álbum)

Figura 126 – Axl Leskoschek,  
Ilustração de *Os Irmãos Karamázov*  
(1961), xilogravura, 16 x 9,7 cm



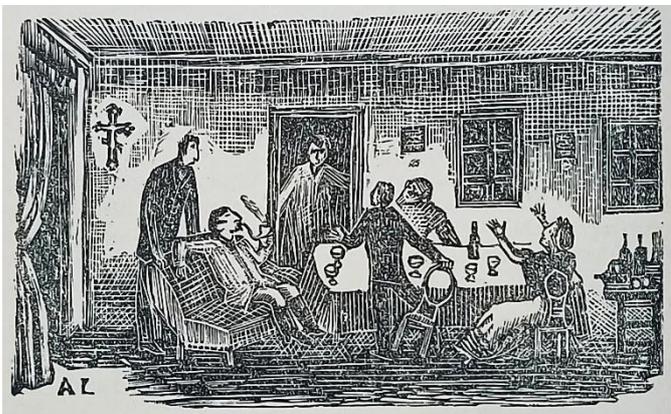
Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981  
(imagem nº 17 no álbum)

Figura 127 – Axl Leskoschek, Ilustração de  
*Os Irmãos Karamázov* (1961), xilogravura,  
2,7 x 4,3 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981  
(imagem nº 18 no álbum)

Figura 128 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (1961), xilogravura, 6 x 9,7 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981 (imagem nº 19 no álbum)

Figura 129 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (1961), xilogravura, 9,8 x 7,3 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981 (imagem nº 20 no álbum)

Figura 130 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (1961), xilogravura, 3,9 x 3,2 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981 (imagem nº 22 no álbum)

Figura 131 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (1961), xilogravura, 4,2 x 3,1 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981 (imagem nº 23 no álbum)

Figura 132 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (1961), xilogravura, 5,8 x 4,9 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981 (imagem nº 24 no álbum)

Figura 133 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (1961), xilogravura, 16 x 9,7 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981 (imagem nº 25 no álbum)

Figura 134 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (1961), xilogravura, 4 x 4,3 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981 (imagem nº 26 no álbum)

Figura 135 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (1961), xilogravura, 3,3 x 3 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981 (imagem nº 27 no álbum)

Figura 136 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (1961), xilogravura, 9,9 x 7,2 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981 (imagem nº 28 no álbum)

Figura 137 – Axl Leskoschek,  
Ilustração de *Os Irmãos Karamázov*  
(1961), xilogravura, 16,2 x 9,6 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981  
(imagem nº 29 no álbum)

Figura 138 – Axl Leskoschek,  
Ilustração de *Os Irmãos Karamázov*  
(1961), xilogravura, 3,9 x 3,2 cm



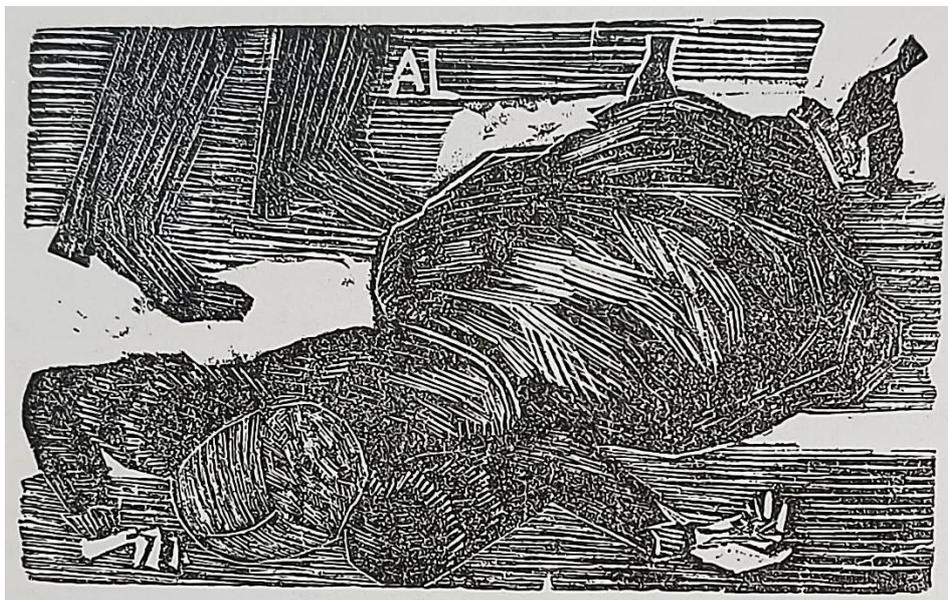
Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981  
(imagem nº 30 no álbum)

Figura 139 – Axl Leskoschek,  
Ilustração de *Os Irmãos Karamázov*  
(1961), xilogravura, 4,8 x 3,9 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981  
(imagem nº 31 no álbum)

Figura 140 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (1961), xilogravura, 8 x 5 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981 (imagem nº 32 no álbum)

Figura 141 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (1961), xilogravura, 3,9 x 3,9 cm



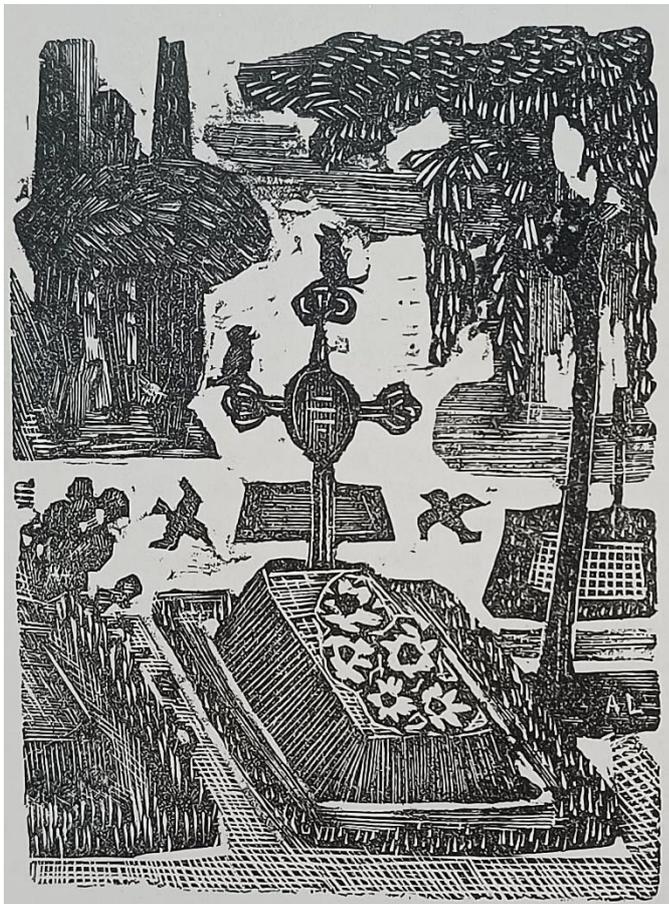
Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981 (imagem nº 33 no álbum)

Figura 142 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (1961), xilogravura, 4,2 x 3,1 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981 (imagem nº 34 no álbum)

Figura 143 – Axl Leskoschek, Ilustração de *Os Irmãos Karamázov* (1961), xilogravura, 9,5 x 7 cm



Fonte: Dostoiévski, 1961 e Neisten, 1981  
(imagem nº 35 no álbum)