

A black and white close-up portrait of Maria Antónia Leite Siza. She is looking upwards and to the left, holding a lit cigarette in her right hand. Her hair is dark and styled. The background is slightly out of focus, showing architectural details.

**SERRAVES**

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Português English

**MARIA ANTÓNIA LEITE SIZA**

**50 ANOS DEPOIS**

**50 YEARS LATER**

## **EXPOSIÇÃO** **EXHIBITION**

A exposição *Maria Antónia Leite Siza: 50 Anos Depois* foi organizada pela Fundação de Serralves, com curadoria de António Choupina, e coordenação de Sónia Oliveira.

The exhibition *Maria Antónia Leite Siza: 50 Years Later* was organized by the Serralves Foundation and curated by António Choupina, with the coordination of Sónia Oliveira.

## **CATÁLOGO** **CATALOGUE**

A exposição é acompanhada por uma publicação bilingue (português / inglês) que, para além dos textos do curador, António Choupina, e do diretor do Museu, Philippe Vergne, conta com o contributo de uma série de ensaios do arquiteto Álvaro Siza, da escritora Deanna Petherbridge e da artista Madelon Vriesendorp. O livro inclui ainda registos fotográficos das famílias Siza Vieira e Marinho Leite, bem como das coleções de Carlos Campos Morais, Cecília e Rogério Cavaca, José Grade, Laura Soutinho, Sergio Fernandez e da Fundação Calouste Gulbenkian.

Este volume apresenta, integralmente, as 100 obras inéditas da artista Maria Antónia Leite Siza, doadas à Fundação de Serralves em abril de 2022.

The exhibition is accompanied by a bilingual publication (Portuguese / English) that features texts by the curator, António Choupina, and the Director of the Museum, Philippe Vergne, as well as a series of essays by architect Álvaro Siza, writer Deanna Petherbridge and artist Madelon Vriesendorp. The book also includes photographic extracts of the Siza Vieira and Marinho Leite families, aside from the collections of Carlos Campos Morais, Cecília and Rogério Cavaca, José Grade, Laura Soutinho, Sergio Fernandez and the Calouste Gulbenkian Foundation.

This volume presents in its entirety 100 previously unpublished works by Maria Antónia Leite Siza, donated to the Serralves Foundation in April of 2022.

## **MARIA ANTÓNIA LEITE SIZA** **50 ANOS DEPOIS**

Maria Antónia Marinho Leite Siza Vieira (1940-1973) foi uma das figuras mais talentosas e enigmáticas da década de 1960. A exposição *50 Anos Depois* celebra a sua vida e obra a partir dos 100 desenhos doados à Fundação de Serralves pelo arquiteto Álvaro Siza, seu marido, bem como a partir de um conjunto de pinturas, gravuras, bordados, cartas e fotografias.

A artista – afetuosamente tratada pela família e amigos como Tótó – deixou-nos prematuramente com apenas 32 anos, mas continua viva num extenso corpo de trabalho, revolucionário para a época em que foi concebido e ainda pouco conhecido. O seu legado é hoje tão oportuno quanto intemporal, alicerçando-se em figuras inquietantes ou contorcidas que exploram um repertório emocional, onde o sonho molda potenciais universos. A sua imaginação é estimulada pela prática do desenho, pela tinta da China que se verte e avança compulsivamente sobre o papel, seguindo a pena, o veículo preferido da artista para reter memórias, sátiras e esperanças, passadas e futuras.

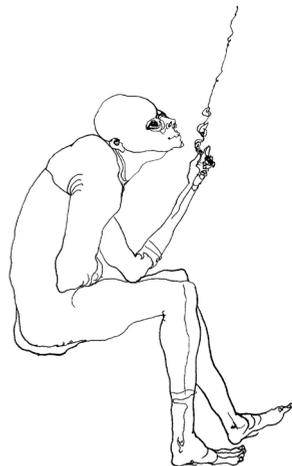
Maria Antónia tinha dezassete anos quando se inscreveu no curso de pintura da Escola Superior de Belas-Artes do Porto (ESBAP), onde teve como orientador e mestre o pintor Júlio Resende e como colegas ou amigos alguns dos artistas mais importantes do universo artístico português, como Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro, Armando Alves, Luísa Brandão, Alves Costa, José Grade, Alcino Soutinho e Rogério Cavaca. Carlos Ramos, o então diretor da Escola, convidou-a a participar na anual Exposição Magna. A qualidade plástica da sua prolífica produção desenvolveu-se precisamente na transição para os anos 1960, alimentada também pelos romances de Eça de Queiroz, pelo jazz de Dave Brubeck e pelos filmes de Visconti,

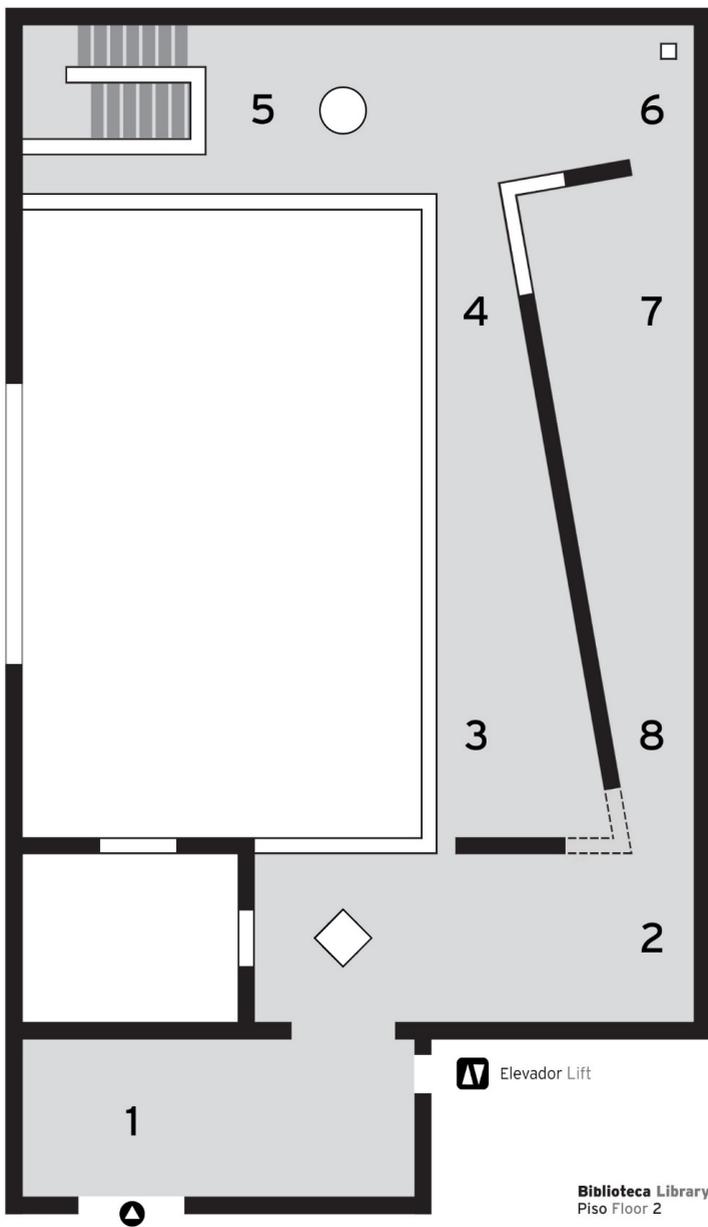
Rosi ou Orson Welles, sobre os quais se correspondia assiduamente com Carlos Campos Morais.

Do casamento com Álvaro Siza (1961), nascem Álvaro (1962) e Joana (1964). A partir desses anos, os temas do leito, da multiplicação e transfiguração corpórea dominam importantes segmentos do seu vasto léxico compositivo. De igual modo, o enfoque em personagens femininas e em acutilantes observações sociais reforça a sensação de múltiplas e misteriosas camadas – umas efabuladas, outras interpretadas em viagens por França (1957-68), Itália (1966-68), Marrocos (1967), Inglaterra (1970), etc.

Há uma recusa da abstração geométrica e um favorecimento do figurativo de Giotto a Bellini, reinventado de modo profundamente singular. O seu reconhecimento deu-se por ocasião da primeira e única exposição em vida, na Cooperativa Árvore (1970), com iterações póstumas no Porto e Madrid (2002-05), mas também em Zagreb (2016), Berlim e Lisboa (2019), na Fundação Calouste Gulbenkian.

A Fundação de Serralves apresenta agora uma perspectiva inédita da maturidade e variedade gráfica desta artista de inato talento e incomparável sentido de proporção.





 Elevador Lift

**Biblioteca Library**  
Piso Floor 2

## 1. INTRODUÇÃO E EXPERIÊNCIAS

Maria Antónia nasceu a 25 de maio de 1940. Era a mais nova de quatro irmãs, todas Maria de primeiro nome: José (1933), Luísa (1936) e João (1938). Com o Alberto (1941), os cinco irmãos desfrutavam do paraíso perdido que era o jardim do palacete na avenida da Boavista n.º 35. Em julho de 1941, Maria Antónia colocou uma pena no chapéu e foi maquiando inocentes assemblagens vegetais. O seu interesse pela hibridação daria azo ao estudo de um pássaro-espiga, em mutação estilizada no bordado de 1968 para Laura Soutinho.

A experiência sensorial converte-se assim em experimentação prática, da recordação infantil para o desenho, do desenho para o bordado e do bordado para a gravura.

Começou a gravar linóleo, a fim de substituir a capa rasgada de *Os velhos marheiros* (1961), utilizando como referência os cartões de boas-festas de António Quadros. O relevo cru e a intensidade das linogravuras evocavam a técnica de *grattage* surrealista, inventada por Max Ernst e mais tarde aplicada por Joan Miró, sendo que neste caso a tridimensionalidade não era somente sugerida, mas efetiva. Tóto, que normalmente subjugava o vazio através de personagens que saltavam de um fundo etéreo, insinuava no linóleo ambientes para-arquitetónicos. Robustecendo a comvente posição fetal com um espaço de profundidade claustrofóbica e a dita "luz ao fundo do túnel".



Por oposição à linogravura n.º 15, a n.º 17 traz à mente os cavalheiros com cartola de Toulouse-Lautrec e Monet, fortemente

texturada pela goiva à semelhança do *impasto* italiano. O espectro temático era larguíssimo, sobretudo porque ia atuando por instinto, perdendo-se na floresta da criatividade e da incerteza.

## 2. RETRATOS: CORPO E MENTE

O pai, Alberto Leite, incutiu-lhe desde cedo a paixão pela arte. Cresceu, portanto, habituada à pintura e imersa numa coleção que abrangia vários séculos, nomeadamente uma réplica de Rembrandt, comprada em Londres. Esse autorretrato aparenta ter reverberações em Maria Antónia, desenhando sobretudo o marido à medida que a barba ia crescendo. Num deles inscreveu: "Sou inteligente!" Porventura um aforismo precursor ao de Álvaro Siza: "O desenho é o desejo da inteligência".



De caricaturas a desenhos a carvão, foi retratando muitos outros: Anni Gunther, Carlos Morais, Cecília Cavaca, Cipriana

Torgo, Francisco Guedes, Laura Soutinho, Rogério Cavaca. Rostos sérios, sorridentes ou melancólicos e reclamando um espectro emocional que justifica os olhos que nos seguem para lá do papel, tal como a empatia que provocam no observador. Por vezes, desaparecem os olhos ou a própria cabeça, deixando somente o turbilhão que vai na mente, à semelhança de flores que brotam da alma, qual Frida Kahlo ou Georgia O'Keeffe.



Como diria a artista, numa carta de 1967: “...acabei agora de fazer um desenho que me deu cabo da cabeça”, pleno de pensamento, virginal de tristezas, angústias e de sonhos – parafraseando García Lorca em *Cantos Novos* (1920).

Desistiu do curso após o terceiro ano (1961). Contudo, concebeu porventura o seu mais famoso retrato durante esse tempo, nas aulas de Augusto Gomes: Maria, a lendária *Modelo* de nu – aqui sem o seu cerrado sotaque nortenho e a imaculada bata. Em outubro de 1960 participou na IX Exposição Magna e, hoje, da Coleção Gulbenkian.

### **3. MULTIPLICAÇÃO FEMININA**

Mais do que em bailes ou debutantes, a raiz das suas *madames* está nas antigas roupas da avó Arminda Pascoal, com as quais se faziam autênticos carnavais – desfilando, tocando piano ou costurando cortinas como adereços. Memórias de uma infância feliz, passada entre a Casa da Boavista e a Casa da Foz, na rua da Índia n.º 48.



Permaneceram as jubilosas fotografias de verão e seus *maillots haute couture*. O alinhamento visual, a hierarquia altimétrica e a constante presença de uma ampla família terão contribuído subliminarmente para a estratificação compositiva de Maria Antónia, cujos ajuntamentos vão adquirindo várias naturezas ao longo do tempo, das distintas gerações que habitavam consigo na Boavista à “canzoada” de amigos com quem fazia férias dentro e fora de Portugal.

Na sua primeira viagem a Itália visitou a Capella degli Scrovegni, em Pádua, onde escreveu: “Ao pé disto, tudo o resto é relativo.” Reinterpretou afetivamente as múltiplas figuras das Bodas de Caná ou do Beijo de Judas, maioritariamente no feminino, anunciando que a sua não é uma obra de isolamento mas de superação, também no que respeita ao coletivo social. Outros exemplos disso são o desenho sufragista que realizou sobre o Dia do Estudante (1962) e a representação da morte de Salvatore Giuliano, o 2.º *melhor* filme da sua vida (1965). A transcendência do indivíduo em favor da multidão, como uma mãe daria prioridade aos filhos, evocando o arquétipo da reprodução.

### **4. DESENHOS DE DUPLA FACE**

A mão praticamente não se levantava do papel, reforçando e corrigindo as linhas necessárias, apesar de as correções serem

quase nulas. Ao contrário de Picasso, cujos livros Siza traria de Paris em 1967, não era inevitável deformar, desfigurar ou corromper o corpo na aproximação ao limite da imagem, porque Tótó (re)dimensionava empiricamente no pensamento e no papel. Podia, então, começar pelos dedos do pé ou da mão sem comprometer a integridade proporcional das figuras. Em algumas ocasiões ensaiava brevemente o gesto essencial no verso da folha, que abandonava ou trabalhava mais longamente do outro lado. Outras vezes fazia ensaios vários, tão velozes como o rasgar orgânico do papel. O perfeccionismo levava-a a deitar vários fora. O marido e Rogério Cavaca recolhiam os que podiam e passavam as rugas a ferro.

Corpos escanzelados, obesos, subversivos e apaixonados, cuja ossatura é uma autêntica aula de anatomia, gerando musculaturas sulcadas e afinidades com a sereia de Glyn Philpot ou os autorretratos de Egon Schiele.

## **5. EXPOSIÇÃO E IDENTIDADE**

Em 2 de julho de 1970, aquando da sua exposição monográfica na Cooperativa Árvore, Maria Antónia dedicou alguns folhetos com o seguinte epíteto: “da Tótó, sempre Tótó”. Tótó era e é *Para Sempre*. Humor, presságio, ego e um pouco de amor. Um pouco, ou talvez demasiado. Afinal a sua arte brotava por prazer, de repente e para si mesma, motivo pelo qual as assinaturas são escassas e variavam abundantemente. A sua identidade ainda se encontrava em desenvolvimento, do

ponto de vista da terminologia, na procura de uma nomenclatura una e definitiva.

Umaz vezes assinava em raiz quadrada ou em continuidade curvilínea com o traço final. Outras vezes assinava Tótó ou, simplesmente, MA. As molduras, no entanto, tiveram sempre um enquadramento maioritariamente vertical, apesar do grosso da sua obra ser horizontal – otimizando o espaço entre desenhos, como se cinematograficamente se passasse de cena em cena. Esta sequenciação traduz-se em publicações ao tratar cada página como um fac-símile, comumente rodado a 90 graus.

Tinha a experiência de visitar os principais museus de Paris com a irmã Luísa, que já estudava na ESBAP em 1957. Começava a surgir, então, um novo paradigma feminino, superior ao da Gibson Girl americana e mais ajustado a alguém que sempre esteve à frente do seu tempo.

Nas suas “epístolas” de 1965 descreveu: “Temos que dar a isto um outro ar. Mais de expectativa, de esperança em anos vindouros, enfim um ar universal, para que quando tudo se desenvolver e florescer com a queda deste bizarro Império, sejamos sempre os mártires devotos da nova, engenhosa e libertada era.”

O paralelismo com a guerra colonial portuguesa era autoevidente. A posição política, ou melhor moral, que Maria Antónia exortava era de um inesperado otimismo e desejo de futuro, augúrio de uma revolução que não chegou a conhecer.

## **6. TEXTURA E COR**

Para lá da tela, ou aparite no seu caso, a cor surge inicialmente nos bordados. Aprendeu tricô com a mãe, Maria Luísa Marinho, e estava habituada à Fábrica de Fiação e Tecidos do Jacinto, do avô Henrique Marinho.



A sogra, Cacilda Siza, recomendou-lhe uma excelente bordadeira – a Ireninha – e a Tótó dirigia como um maestro a orquestra dos bordados. Fez vários monogramas, nomeadamente para Cecília Cavaca, com um “C” e um “R” que se entrelaçavam como um coração. O seu trabalho têxtil é o mais próximo que chegaria do abstrato, com uma paleta cromática específica que tendia para o encarnado.

O mesmo tom ressurge nos seus grotescos. O vermelho sanguíneo reproduzindo iconografias ancestrais, bélicas, totémicas ou cardiovasculares. Mote não incomum para uma artista que nasceu com um leve sopro funcional cardíaco. A mão tremia já um pouco com o agravar da sua condição. É visível a transição da elegante linha negra para a espessa linha colorida, no final.

A atração pelo grotesco, pelo bizarro, pelo visceral não passou ao lado da maioria dos grandes artistas: Da Vinci, Bosch, Goya, Picasso, Bacon... A representação tem algo de primitivo e umbilical, até no telúrico ocre escolhido: “Lembra-te, homem, que és pó da terra e à terra hás de voltar” (Gn 3:19).

Entre a mancha da tinta e o filamento do tecido, há também a textura do carvão. A época do desenho a carvão traz consigo uma circunstância enigmática, traços que se aproximam da arte africana, muito antes de esta circular em Portugal. Extrapola-se a possibilidade de na sua viagem a Paris (1968) terem passado casualmente pelo Trocadéro, como Matisse, ou de terem visto *O nu azul* e *A dança*, pedras angulares de *Les Demoiselles d'Avignon*.

A alteração de material será certamente o motivo mais viável para este súbito câmbio de linguagem pois, quando combinado com lápis de cor, o carvão adquire a policromia típica das suas pinturas a óleo.



## **7. DESDOBRAMENTO E METAMORFOSE**

Os felizes anos passados na rua da Alegria foram também de intensa criação e de convívios que estimularam inúmeras séries de desenhos.

Em lugar de mergulhar repetidamente a pena na tinta da China, Tótó vertia pequenas manchas propositadas sobre o papel, a partir das quais ia espalhando, atravessando e expelindo múltiplas linhas, cuja densidade ia desvanecendo à medida que se afastavam centrifugamente da sua origem.

Os três pinheiros siameses da sua infância alimentaram, seguramente, essa noção de desdobramento das linhas. Os corpos, por sua vez, mesclam-se ou germinam uns dos outros como ramos. O desdobrar



antropomórfico converte-se em metamorfose do inanimado, onde a capa de um toureiro se torna o próprio touro, ou onde a cama vira crisálida da qual se libertam anjos.

A transfiguração dos tecidos da cama em silhuetas-casulo recorda os véus das mulheres berberes, no Vale de Dadés ou em Moulay Idriss, aquando da viagem de 1967 a Marrocos. Tudo em permanente mutação, lutando simultaneamente contra a inércia. A mesma inércia que levou Maria Antónia a dizer: "Fizemos o que pudemos, ficámos na cama... com a promessa de levantar a horas."

## **8. LEITO E ONÍRICO**

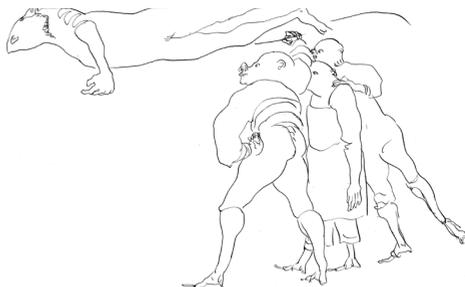
O onírico em Maria Antónia assumia uma dimensão particularmente significativa. O voo sonhado, partilhado e transmutado, tipo dança. Entre as bailarinas de Degas e as figuras flutuantes de Chagall, a barra de ballet surgia ainda como elemento unificador dos muitos corpos que nela se sustinham, encostavam ou penduravam, aproximando-se quase de cruzetas.

Era uma espécie de alquimia da alma, de expressionismo do espírito, para a qual não havia abertura em Portugal. Paula

Rego, encontrou em Inglaterra um outro desejo pelos conceitos que ambas partilhavam: (sur)realismo simbólico, prostração, a família tradicional, etc.

Sem o sonho, a humanidade perde talvez o seu significado. Suspeita-se que as camas – mote de tantos dos seus desenhos – se iniciem por esse motivo. Originalmente a cama conjugal e a sua componente sensual, no primeiro apartamento na rua da Friagem. Seguidamente a queda ou a fuga gradual para o tapete, pois começou a chover sobre a cama e acabaram por se mudar para Francos. Finalmente, a cama solitária e a sua maior introspeção, despoletada pela triste ausência dos serões repletos de amigos – a maioria deles não tinha automóvel – e pelo isolamento periférico de Francos, exacerbado com o nascimento de Joana em 1964.

Partiram para a "ilha dos arquitetos", como coloquialmente se apelidava o Complexo Residencial Luso, do arquiteto José Carlos Loureiro. Aí, na premonitória cama, faleceu a 11 de Janeiro de 1973. Frequentemente, aqueles que mais cedo amadurecem, mais cedo nos deixam – basta pensar em Rafael e Mozart. Resta a saudade dos mais queridos, a alegria dos anos vividos e uma gloriosa obra (in)completa.



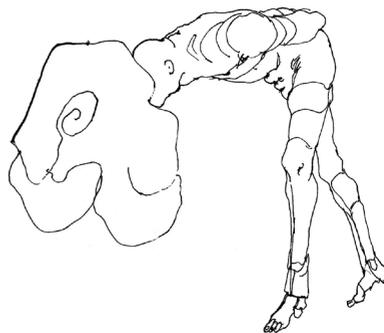
## **MARIA ANTÓNIA LEITE SIZA**

### **50 YEARS LATER**

Maria Antónia Marinho Leite Siza Vieira (1940-1973) was one of the most talented and enigmatic figures of the 1960s. The exhibition *50 Years Later* celebrates the anniversary of her life and oeuvre through 100 drawings, recently donated to the Serralves Foundation by architect Álvaro Siza, her husband, as well as a series of paintings, prints, embroideries, letters and photographs.

The artist – affectionately known as Tóto among family and friends – left us too soon aged just 32, but she is still very much alive thanks to an extensive, revolutionary and mostly unknown body of work. Her legacy is nowadays considered as timely as it is timeless, grounded in disturbing or contorted figures that freely explore a wide range of emotions where dreams shape potential universes. An imagination stimulated by the practice of drawing, by the Indian ink that is compulsively spilled and devours itself on paper, traced with a quill, the artist's preferred medium for her memories, satirical bent and hopes, past and future.

Maria Antónia was 17 when she enrolled in the painting course at the Porto School of Fine Arts (ESBAP), where her tutor was painter Júlio Resende, while counting as colleagues or friends some of the most important artists of the Porto-based art scene, such as Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro, Armando Alves, Luísa Brandão, Alves Costa, José Grade, Alcino Soutinho and Rogério Cavaca. Carlos Ramos, then director of the school, invited her to take part in the school's Magna Exhibition. The plastic quality of her prolific output coincided precisely with the advent of the 1960s, galvanised also by the novels of Eça de Queiroz, the jazz of Dave Brubeck and the films of Visconti, Rosi or Orson Welles, about which she corresponded regularly with Carlos Campos Morais.



Álvaro (1962) and Joana (1964) were born from her marriage to Álvaro Siza (1961). From these years onwards, beds and themes of corporeal multiplication and transfiguration became important leitmotifs in the vastness of her compositional expressivity. Likewise, the focus on female characters and sharp social observations reinforces the feeling that one is peeling away multiple mysterious layers – some fabled, others reminiscent of voyages through France (1957-68), Italy (1966-68), Morocco (1967), and England (1970), among others.

There is a refusal to indulge in geometric abstraction, favouring the figurative of Giotto and Bellini, yet reinvented in a profoundly unique way. The revelation took place in her first and only living exhibition at Cooperativa Árvore (1970), then shown posthumously in Porto and Madrid (2002-05), Zagreb (2016), Berlin and Lisbon (2019), at the Calouste Gulbenkian Foundation.

The Serralves Foundation offers an unprecedented look at the sheer diversity and maturity of this artist, her incomparable talent and sense of proportion.

### **1. BEGINNINGS AND EXPERIMENTS**

Maria Antónia was born on May 25th, 1940. She was the youngest of four sisters, all of them given the first name Maria: José (1933), Luísa (1936) and João (1938).

With Alberto (1941), the five siblings made the most of the lost paradise that was their manor house garden at 35 Boavista Avenue. In July 1941, she placed a feather in her hat and took from nature for her guileless compositions. An interest in hybridisation would lead to her study of a spikelet-bird, a stylised reinterpretation of Laura Soutinhos's embroidery from 1968.

From sensorial experiences to practical experimentation, from childhood memories to drawing, from drawing to embroidery and from embroidery to etching.

Her first forays into linocut were to make a new cover for a torn copy of *Home Is the Sailor* (1961), using António Quadros's Christmas cards as inspiration. The stark bas-relief and intensity of the linocut prints evoked the surrealist *grattage* technique invented by Max Ernst and later adopted by Miró, where the three-dimensional was not merely implied, but became reality. Tóto, for whom empty space served as an ethereal backdrop from which her characters sprung, invoked para-architectural environments in the linoleum. It heightened the poignant foetal position by her use of claustrophobically deep space, the so-called "light at the end of the tunnel".

In contrast to linocut no. 15, no. 17 brings to mind the top-hatted gentlemen of Toulouse-Lautrec and Monet, the heavy texture of the gouged stroke in a way reminiscent of Italian *impasto*. The range of subject matter was incredibly wide, mainly because she acted on instinct, getting lost in the forest of her creativity and uncertainty.

## **2. PORTRAITS: BODY AND MIND**

Her father, Alberto Leite, instilled in her a passion for art from an early age. She grew up accustomed to painting and immersed in a collection that spanned several centuries, namely a copy of



a Rembrandt, bought in London. That self-portrait appears to have stuck with Maria Antónia, who would go on to draw her husband mainly with his ever-growing beard. In one of them were written the words: "I'm intelligent!" Perchance an aphoristic predecessor of Álvaro Siza's: "Drawing is the desire for intelligence."

From caricatures to charcoal drawings, she did portraits of numerous others: Anni Gunther, Carlos Morais, Cecília Cavaca, Cipriana Torgo, Francisco Guedes, Laura Soutinho, Rogério Cavaca. Faces whether smiling, serious or melancholic laid claim to an emotional range that provokes empathy in the observer, as their eyes follow us from beyond the page. Sometimes the eyes or the head itself would vanish, leaving us with the whirlwind of the mind, as flowers sprouting from the soul, akin to Frida Kahlo or Georgia O'Keeffe.

In a letter from 1967, the artist said: "I have just finished a drawing that has blown my mind", full of thought, virgin to sadness and anguish, virgin to reverie – to paraphrase García Lorca in *Cantos Novos* (1920).



She left art school after the third year (1961). However, perhaps her most famous portrait was made during that period, under the tutelage of Augusto Gomes. Maria, the legendary nude *Model* – without her thick northern accent and immaculate lab coat –, would end up being a part of the 9th Magna Exhibition, in October of 1960. It was since then donated to the Gulbenkian Collection.

### **3. FEMININE MULTIPLICATION**

The inspiration for her *madames* were not balls or debutantes, but dressing up as if for carnival in her grandmother, Arminda Pascoal's antique gowns, in which Tóto paraded around, played the piano or sewed curtains together to make accessories. Memories of a happy childhood spent between the Boavista House and the Foz House, at 48 India Street.

One still has the joyous summer photographs and its haute couture beachwear. The visual alignment, the proportional hierarchy and the constant presence of an

extended family, subliminally contributed to Maria Antónia's overall compositional epiphany, where the continuous stratification of gatherings acquires vastly different natures over time, from the several generations that inhabited the Boavista House to the "dog pack" of friends, whom she vacationed with in and outside of Portugal.

On her first trip to Italy, she visited the Scrovegni Chapel in Padua, from where she wrote: "Next to this, everything else is relative." She affectively reinterpreted the multiple figures of the *Wedding at Cana* or the *Kiss of Judas*, mostly in female form, proving that her work was not one of isolation but of overcoming, also when it came to society as a collective. Other examples of this are the suffragette-inspired drawing she made about Student Day (1962) and her depiction of the death of Salvatore Giuliano, from her second-most favourite film (1965). Transcending the individual in favour of the People, as a mother would prioritize her children, evokes the archetype of reproduction.



#### **4. DOUBLE-SIDED DRAWINGS**

Her hand barely lifted from the sheet of paper, reinforcing and correcting lines as she saw fit, despite the almost non-existent need to do so. Unlike Picasso, whose books Siza would bring from Paris in 1967, she didn't need to deform, disfigure or distort the body as she came close to the edge, because Tótó was adept at empirically (re)sizing as she went along, in her mind and on the page. She could start by drawing toes or fingers without having to worry about the proportions of the figures. On some occasions, she would briefly lay down a few essential strokes on the back of a page, which she later abandoned or worked up in depth on the other side. On some occasions, she would briefly rehearse an essential gesture on the back of a page, which she later abandoned or developed in depth on the other side. The assessments were as fast as the organic tearing of paper. Perfectionism led her to throw many away. Her husband and Rogério Cavaca collected the ones they could and ironed out the creases.



Bodies that look starved, obese, subversive and impassioned – whose bone structures are authentic anatomy master classes in ridged musculature, like the *Mermaid* by Glyn Philpot or Egon Schiele's self-portraits.

#### **5. EXPOSURE AND IDENTITY**

On July 2nd, 1970, during her solo exhibition at Cooperativa Árvore, Maria Antónia wrote on some leaflets with the following words: "from Tótó, forever Tótó". Tótó was and is *Forever*. Humour, omen, ego and a little love thrown in, a little or perhaps too much. After all, her art was born of pure pleasure, spontaneous and for her own satisfaction, which is the reason why her signatures are so few and far between, and vary so abundantly. Her constantly-evolving identity defied labels, in search of a terminology that defined and unified it.

Sometimes she signed within a square root symbol or a curved stroke with a final flourish. Other times she simply signed Tótó or MA. The framing, however, was mostly vertically mounted to a fault, despite the bulk of her work being horizontal – making the most of the space between drawings, as if moving cinematically from scene to scene. Such sequencing when published is often turned at a 90-degree angle, as if each page were a facsimile.

She got the chance to visit the main museums in Paris with her sister Luísa, who was already a student at ESBAP in 1957. A new female paradigm was beginning to emerge, far superior to the American *Gibson Girl* and best suited for someone who had always been ahead of her time.

In her 1965 "epistles", she described: "We must give rise to a new spirit. One of expectation, of hope in the years to come, ultimately a universal spirit, so that when everything comes to a head and flourishes with the fall of this bizarre Empire, we can

always be devout martyrs of a new, ingenious and liberated era.”

The parallels with the Portuguese Colonial War were self-evident. Maria Antónia's political or rather moral stance was one of unexpected optimism and hunger for the future; prophesising a revolution that she never got to witness.

## **6. TEXTURE AND COLOUR**

Beyond the canvas, or chipboard in her case, colour originally appeared through embroidery. She had learned to knit from her mother, Maria Luísa Marinho, and was a regular at the Jacinto Textile Factory, owned by her grandfather Henrique Marinho.

Her mother-in-law, Cacilda Siza, recommended an excellent embroiderer – Ireninha – and Tótó got her sewing like a maestro conducts an orchestra. She had several monograms made, namely for Cecília Cavaca, with the heart-shaped intertwinings of a “C” and an “R”. Her textile work is the closest she would ever come to abstraction, with a specific colour palette that tended towards red.

The same tone reappears in her grotesques, their blood-red hearkening back to the ancestral, warlike, totemic or the cardiovascular. Not an unlikely premise for an artist born with a mild functional heart murmur. Her worsening condition gave her hand the shakes, a little. The transition from an elegant black line to a thick coloured stroke is noticeable at the end.

Most great artists were not indifferent to the grotesque, the bizarre or visceral: Da Vinci, Bosch, Goya, Picasso, Bacon... Yet her depictions had something almost primal and umbilical about them, even in the choice of an earthy ochre: “Remember you are dust, and to dust you shall return.” (Gn 3:19)



Among ink washes and fabric thread, there was also the texture of charcoal. The charcoal phase shared enigmatic affinities with African art, long before it ever became known in Portugal. One would suggest that, on her 1968 trip to Paris, just like Matisse, she may have paid a visit to the Trocadero, or seen *The Blue Nude* and *The Dance*, cornerstones of *Les Demoiselles d'Avignon*.

The change in materials would certainly be the most reasonable explanation for this sudden stylistic departure. Combined with coloured pencils, charcoal acquires the typical colour palette of her oil paintings.

## **7. UNFOLDING AND METAMORPHOSING**

The joyful years spent at Rua da Alegria (Happiness Street) were ones of enthusiastic creation as well, with Maria Antónia's nightly get-togethers prompting successive series of drawings.

Instead of repeatedly dipping a quill in Indian ink, Tótó poured small deliberate blotches onto the paper, from which she then spread, crossed and threw out

multiple lines – the density of which faded the further they got from their point of origin.

The three conjoined trees of her childhood certainly nourished that notion of unfolding lines. In turn, bodies merged or sprouted from each other like branches. The anthropomorphic unfolding also became a kind of metamorphosis of the inanimate, where a bullfighter's cape transfigures into the bull itself or a bed becomes a chrysalis from which angels are set free.

The transfiguration of bed fabrics into cocoon-silhouettes recalls the veils of Berber women, in the Dadès Valley or in Moulay Idriss, during her 1967 trip to Morocco. Everything seems in permanent mutation, fighting simultaneously against inertia. The same inertia that led her to say: "We did what we could, we stayed in bed... with a promise to get up on time."

## 8. BEDS AND DREAMS

The oneiric in Maria Antónia assumed particular significance, with dreams of shared flight being morphed into a sort of dance. Somewhere in between Degas's ballerinas and Chagall's floating figures, the ballet *barre* emerged as a unifying element for the many bodies that either lean against it or hang on it, as if they were human coat-hangers.

It was a type of alchemy of the soul, an expressionism of the spirit, something which was frowned upon in Portugal. Paula Rego, found



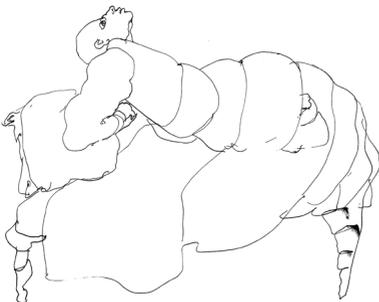
in England the place to indulge the concepts that they both shared: symbolic (sur)realism, prostration, traditional family, etc.

Perhaps without dreams humanity loses its meaning. One suspects that her beds – a motif in so many drawings – began to appear for this reason. First came the sensual conjugal bed of the couple's first apartment at Rua de Friagem. Then the fall or gradual sliding onto the carpet, as it started to rain over the bed and they moved to Francos.

Finally, the greater introspectiveness of the solitary bed triggered by the absence of her evening gatherings with friends – since most of them did not have a car – and by the peripheral isolation of Francos, exacerbated by the birth of Joana in 1964.

They left for the "architects' island", a colloquial term for The Luso Residential Complex, designed by José Carlos Loureiro. She passed away in her premonitory bed on January 11th, 1973. Those who mature the quickest often disappear just as fast – one need only think of Raphael or Mozart.

Some things remain: the longing for her loved ones, the ecstasy of the time she spent among us and a glorious body of work that is ultimately (in)complete.



## VISITAS PARA ESCOLAS TOURS FOR SCHOOLS

Sujeitas a marcação prévia, com uma antecedência mínima de 15 dias.

Para mais informações e marcações, contactar (2ª a 6ª feira, 10h-13h/14h30-17h)

Minimum two-week advance booking is required. For further information and booking, please contact (Monday to Friday, 10 a.m. – 1 p.m. and 2.30–5.00 p.m.)

Cristina Lapa: ser.educativo@serralves.pt  
Tel. (linha direta/direct line): 22 615 65 00  
Tel: 22 615 65 46

Marcações online em Online booking at [www.serralves.pt](http://www.serralves.pt)

## LOJA SHOP

Uma referência nas áreas do design, onde pode adquirir também uma recordação da sua visita.

A leading retail outlet for the areas of design, where you can purchase a souvenir to remind you of your visit.

Todos os dias Everyday: 10h00-19h00

[loja.online@serralves.pt](mailto:loja.online@serralves.pt)  
[www.loja.serralves.pt](http://www.loja.serralves.pt)

## LIVRARIA BOOKSHOP

Um espaço por excelência para todos os amantes da leitura.

The perfect place for all book lovers.

Seg Mon - Dom Sun - Fer Holidays: 10h00-19h00

## BAR

Onde pode fazer uma pausa acompanhada de um almoço rápido ou um lanche, logo após à visita às exposições.

In the Bar of Serralves Auditorium you can take a break, with a quick lunch or snack, after visiting the exhibitions.

Todos os dias Everyday: 10h00-19h00

## RESTAURANTE RESTAURANT

Desfrute de um vasto número de iguarias e deixe-se contagiar pelo ambiente que se faz viver com uma das mais belas vistas para o Parque.

Enjoy a wide range of delicacies and allow yourself to be captivated by the environment associated with one of the most beautiful views over the Park.

Seg Mon - Sex Fri: 12h00-19h00

Sáb Sat - Dom Sun - Fer Holidays: 10h00-19h00

[restaurante.serralves@ibersol.pt](mailto:restaurante.serralves@ibersol.pt)

## CASA DE CHÁ TEAHOUSE

O local ideal para a sua pausa do ritmo citadino ou para o descanso de uma visita pelo Parque.

The ideal place to take a break from the bustling city or rest during a visit to the Park.

Seg Mon - Sex Fri: 12h00-18h00

Sáb Sat - Dom Sun - Fer Holiday: 11h00-19h00

**Fundação de Serralves**  
Rua D. João de Castro, 210  
4150-417 Porto – Portugal

[serralves@serralves.pt](mailto:serralves@serralves.pt)

General line:  
(+ 351) 808 200 543  
(+ 351) 226 156 500

[www.serralves.pt](http://www.serralves.pt)

[f/fundacaoserralves](https://www.facebook.com/fundacaoserralves)

[t/serralves\\_twit](https://twitter.com/serralves_twit)

[ig/fundacao\\_serralves](https://www.instagram.com/fundacao_serralves)

[yt/serralves](https://www.youtube.com/serralves)

Apoio institucional  
Institutional support

Mecenas da Exposição  
Exhibition supported by

Mecenas do Museu  
Sponsor of the Museum



Sónia e António Coutinhas

