

## Os cavalos de terracota do sul da Índia: Investigação e trabalho de campo em escultura

### The terracotta horses of south India: Research and fieldwork in sculpture

João Rolaça, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes; Vicarte - Vidro e Cerâmica para Artes

Em março e abril de 2019, João Rolaça realizou uma visita de campo para investigar os cavalos de terracota do Sul da Índia. O objectivo principal da visita era a observação directa dos processos construtivos destas grandes esculturas cerâmicas, por se tratarem de uma prática ancestral, sem muitos paralelos em outras geografias ou culturas e, portanto, de grande importância para sua investigação de doutoramento em Escultura, intitulada *A Forma do Fogo - Escultura Cerâmica de Grande Formato e seus Processos de Cozedura*. Neste artigo, o contexto cultural, espiritual e iconográfico é cruzado com a dimensão tecnológica de produção dos grandes cavalos de terracota oferecidos ao deus Ayyanar, nos seus templos a céu aberto.

Os artesãos indianos modelam e cozem com as matérias e recursos endógenos, numa estética própria com variações locais e um envolvimento comunitário na criação de esculturas de grande formato. Estas habitam e acumulam-se em grande número em lugares únicos, onde a paisagem, as esculturas de terracota e o tempo informam a mitologia, a devoção e a vida do povo Tamil. A experiência de investigação em Escultura é analisada a partir dos resultados alcançados e na sua especificidade programática.

Palavras-chave: **Escultura; Terracota; Ayyanar; Modelação; Cozedura**

In March and April 2019, João Rolaça travelled to investigate the terracotta horses of South India. The main objective of this visit was to observe the construction processes of these great ceramic sculptures, since they are an ancestral practice, without many parallels in other geographies or cultures and, therefore, of great importance for his PhD research in Sculpture, entitled *The Shape of Fire - Large Scale Ceramic Sculpture and its Firing Processes*. In this article, the cultural, spiritual and iconographic context is combined with the technological dimension of production of the great terracotta horses offered to the god Ayyanar, in his open-air temples.

Indian craftsman model and fire with endogenous materials and resources, in their own aesthetic with local variations and the involvement of the community in the creation of large-format sculptures. These inhabit and accumulate in large numbers in unique places, where the landscape, the terracotta sculptures and time inform the mythology, devotion and life of the Tamil people. The research experience in Sculpture is analyzed based on the results achieved and on its programmatic specificity.

Keywords: **Sculpture; Terracotta; Ayyanar; Modeling; Firing**

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto SFRH/BD/131053/2017

#### 1. O culto a Ayyanar

O culto ao deus Ayyanar é praticado especificamente pelo povo Tamil, a quem são oferecidas esculturas de cavalos e outras figuras de terracota, por vezes de muito grande formato. Em todas as povoações deste estado indiano existem templos dedicados a “divindades locais”<sup>1</sup>, que não constituem o panteão clássico dos deuses Hinduístas (de

tradição Bramânica) mas são resultado de uma intrincada mistura de mitologias, influências e estórias que foram adaptadas às novas práticas e necessidades espirituais<sup>2</sup> da comunidade Tamil. Existem várias teorias e evidências, por vezes dissonantes, quanto à origem do culto a Ayyanar e da própria divindade. O primeiro templo dedicado a Ayyanar data do século VIII EC.<sup>3</sup> Segundo Asko Parpola, este culto

2 - Jarzombek, *Horse Shrines in Tamil India Reflections on Modernity*, 2009, p. 19.

3 - *Idem, ibidem* p.21,

1 - Tradução livre de “village deities”, literalmente traduzidos como “deuses/divindades da aldeia”

terá emergido em consequência da ocupação Ariana do território Tamil, coincidente com a introdução do cavalo no território indiano, por volta do I milénio AEC<sup>4</sup>.

Para o culto a Ayyanar, são construídos cavalos, vacas, elefantes e outras figuras de terracota, de uma escala monumental, que são colocados nos templos a céu aberto e situados na periferia das aldeias. Segundo o mito, Ayyanar monta um grande elefante branco<sup>5</sup> e conta com a ajuda do seu exército espiritual - os poderosos guerreiros *Veeran* - que montam os cavalos para patrulhar a aldeia durante a noite e combater os demónios da doença, infertilidade, inundações, da seca e de quaisquer calamidades naturais ou humanas que atormentem os seus crentes<sup>6</sup>. Os cavalos de maior dimensão são oferecidos e financiados por um grande número de pessoas ou da comunidade inteira, em caso de seca ou epidemias que atingem a todos<sup>7</sup>. Outras oferendas de média e menor dimensão são oferecidas por particulares ou grupos mais pequenos de crentes, sempre acompanhadas por outros donativos como cânfora, incenso, cocos, flores, velas, lamparinas, entre outros.

Os Festivais em honra de Ayyanar - *Kutirai Etuppu*<sup>8</sup> - acontecem anualmente e variam consoante os locais, assim como a sua data, que é definida pelo calendário astrológico Tamil e pelos seus sacerdotes. O festival pode durar entre um e três dias - dependendo dos lugares e o Oleiro que produziu os cavalos de terracota, conduz a cerimónia dedicada a Ayyanar. Ele pertence à casta *Khumbara*<sup>9</sup>, que em língua Tamil se chama *Velar*<sup>10</sup> ou *Kulalar*<sup>11</sup> e a sua tarefa durante o festival é invocar o espírito divino que incorpora nas esculturas zoomórficas que criou, dando-lhes vida.

Num primeiro momento, os crentes congregam na aldeia ou bairro onde as oferendas estão colocadas e as esculturas

4 - Ibidem.

5 - Wayne, *From Earth to Earth - Devotion and Terracotta Offerings in Tamil Nadu*, 2015 p.5.

6 - Huyler, *Gifts of Earth: Terracottas & Clay Sculptures of India*, 1996, p. 118-120.

7 - *Idem, ibidem* p.128

8 - Jarzombek, *Op. Cit.*, p.19.

9 - Huyler, *Clay, sacred and sublime: terracotta in India*, 1995, p. 205.

10 - Wayne, *From Earth to Earth - Devotion and Terracotta Offerings in Tamil Nadu*, 2015, p.10.

11 - segundo conversa informal com Karthik Velar, descendente desta casta, aquando da visita de estudo que é objecto do presente ensaio.

de terracota são decoradas com grinaldas de flores, tecidos e outros objectos, tendo sido pintadas de cores vibrantes. O *Velar* da aldeia - com poderes e funções rituais - inicia a cerimónia. Acompanhado de intensa percussão e música, o *Velar* invoca a presença de Ayyanar, que se manifesta no seu corpo, abençoa as oferendas e instrui os crentes a iniciar a procissão. Os devotos carregam as inúmeras oferendas, em especial as figuras de terracota, auxiliados por robustos bambus e iniciam o seu caminho de vários quilómetros até ao templo, fora das aldeias, sem nunca pousar as pesadas esculturas no chão. Quando chegam, dá-se o ritual mais importante do festival, chamado *kaan thorikal*<sup>12</sup> ou *abertura dos olhos*. É neste momento que as esculturas ganham vida - o momento alto da cerimónia e para isso, o *Velar* corta a unha de um galo e salpica o sangue nos olhos das estátuas, dando-lhes vida, para que possam entrar no santuário, por conseguinte, no plano divino dos deuses.

No terceiro momento, as oferendas de terracota são levadas para o recinto do templo e são colocadas nos seus lugares definitivos. São alinhadas de diversas formas, conforme os templos e das práticas locais - em linhas, em círculo, por vezes aleatoriamente. Uma vez instaladas no templo, a função das esculturas está cumprida, tendo existido para dar corpo e vida a Ayyanar e restantes divindades no momento do *kaan thorikal*. Tal como outras esculturas indianas, são deixadas à intempérie para que se desintegram e dissolvam, deixando de ter qualquer valor simbólico ou material<sup>13</sup>.

Os templos ou santuários ao deus Ayyanar são exteriores, não necessitando de estruturas construídas, ainda que existam excepções. A sua organização espacial é bastante simples e varia de templo para templo, em resultado das práticas da comunidade que o frequenta ou do lugar em que se encontra. O ponto central e mais importante do templo é a estátua de Ayyanar, de 60 a 80 cm de altura, feita de pedra, cimento ou barro cozido, representado em uma figura masculina, com bigode que empunha uma faca ou bastão na mão direita. Sobre o Altar de pedra ou cimento orientado a Este, encontra-se a figura de Ayyanar sozinha, ou rodeado de outras divindades, geralmente de dimensão inferior a ele, como Ganesha - o deus com cabeça de elefante - ou *Naga* - a serpente de várias cabeças<sup>14</sup>. Em redor

12 - Wayne, *Op. Cit.*, p.30.

13 - Huyler, *Op. Cit.*, p.214.

14 - Wayne, *Op. Cit.*, p.77.

alinham-se as oferendas de figuras de terracota de cavalos, vacas, elefantes e outras divindades ligadas ao culto, acumuladas em grande número e desordem, misturando figuras antigas, fragmentos e peças mais recentes, tecidos e outros vestígios. À semelhança do que se faz com outras divindades, esta estátua está banhada de *ghee* e envolta por um tecido à cintura e decorada com grinaldas de flores e pontuada na testa, braços, pescoço e pés com *tikala* - o distinto ponto encarnado, geralmente aplicado na testa, entre as sobrancelhas.

Entre figuras de terracota de 20 ou 30 cm e outras com mais de um metro de altura, podemos observar muitas imagens de Ayyanar e Karuppan - o companheiro e lado sombrio de Ayyanar<sup>15</sup> - sentados ou de pé, assim como os Veeran, empunhando espadas, cutelos e outras armas; Purna e Pushkara - as consortes de Ayyanar; tríades de músicos tocando tambores, flautas e pratos; figuras femininas com seios pronunciados, elefantes, vacas, cães e, evidentemente, cavalos de todos os tipos e dimensões, que chegam a medir cinco metros de altura. Estas figuras são pintadas ou têm vestígios de tinta, geralmente branca, encarnada, amarela, azul, verde e rosa.



fig.1\_Templo Ayyanar, Tamil Nadu

## 2. A modelação e cozedura de um cavalo Ayyanar

Durante os meses de Março e Abril de 2019, tivemos a oportunidade de viajar pela Índia em busca de práticas de produção escultórica em terracota de grande formato, tendo-nos interessado particularmente pelos cavalos Ayyanar, por serem objectos de tradição ancestral, produzidos em grande número nesta região indiana.

A ceramista Revati Jayakrishnan acompanhou-nos no início da viagem e guiou-nos até Thuvaradimanai, uma aldeia no distrito de Pudukkottai, no estado de Tamil Nadu, no sul da Índia - o epicentro da produção destas esculturas de terracota de grande formato. A aldeia tem uma atmosfera agradável, colorida e relaxada, e conhecemos o Mestre Meyyar Velar, um homem gentil, com enorme experiência na prática de modelação dos cavalos Ayyanar e nos rituais a ela associados. Foi ele que nos apresentou a Mr. Palanisamy, outro escultor ceramista, seu familiar, que poderia estar disponível para nos receber e possibilitar a observação e a documentação do processo de modelação e cozedura de um cavalo de terracota.

Em Thuvaradimanai observámos que toda a comunidade se dedica de uma forma ou outra à olaria e à cerâmica. Por todo o lado se veem pilhas de peças acabadas de cozer, montes de barro ao sol, rodas de oleiro e fornos, assim como o som constante de patelas a bater no barro. O lugar de Palanisamy situa-se próximo dos limites da aldeia, rodeado por vizinhos. Do lado direito do terreno situa-se a casa onde ele e a esposa Lakshmi vivem e em volta existe um pátio aberto, com árvores e esculturas, vasos e outros objetos de terracota, pilhas de lenha de vários tipos, montes de barro e no centro, o forno.

Reunimos para falar das nossas intenções investigativas e saber da sua disponibilidade para nos receber, a fim de observar e documentar o processo de modelação e cozedura de um cavalo com dois metros de altura. Acordámos um preço para o serviço, que incluía a boleia diária na sua mota de e para a paragem de autocarro mais próxima, o total acesso ao processo de produção da escultura, todos os materiais e almoço nos dias de produção.

### 2.1. Modelação

No primeiro dia amassou-se o barro a utilizar na modelação. Na véspera, Palanisamy partiu os torrões de barro do monte no pátio exterior, que colocou sobre um plástico e adicionou água para que a absorvessem durante a noite. Com uma consistência bastante mole, retiraram as raízes e pedras e formaram uma pilha de barro no centro do plástico. Findo o processo de limpeza, misturámos ainda mais o barro com as mãos e levámos, porção a porção para o alpendre onde iríamos modelar o cavalo. Seguidamente, amassámos com os pés os cerca de 200 kg de barro natural, ao qual se

15 - Jarzombek, *Op. Cit.*, p. 33.

acrescentaram duas sacas de casca de arroz, numa tarefa dinâmica e divertida, até homogeneizá-lo.

Depois do almoço inicia-se a modelação, começando pelas patas dos dois cavalos a construir, uma vez que Palanisamy tinha outra encomenda e juntou esforços com Meyyar, produzindo duas peças em simultâneo. Palanisamy e Meyyar retiram porções de barro da pilha e rolam-nos entre as mãos a fim de produzir um espesso rolo de barro do comprimento do antebraço. Utilizam a roda de oleiro como tornilho de trabalho e sobre esta sobrepõem os rolos de barro em círculos no diâmetro de um palmo. Sobrepostos dois ou três rolos, unem e apertam-nos com os dedos, tirando partido da consistência pegajosa para uma correcta união e esticam verticalmente para afinar e subir as paredes que vão ser as patas. Impressionou-me a espessura delicada das peças, apesar da sua dimensão considerável.



fig.2\_Palanisamy modelando as patas usando a roda de oleiro

Modelaram oito patas - cones truncados, quase cilíndricos, com cerca de 50 cm de altura - com um bordo na base para estabilidade e para representar o casco do cavalo, e no topo modelam um encaixe, onde o corpo iria assentar. A consistência macia e húmida do barro facilita a conformação e é necessária devido à temperatura média nesta época em Tamil Nadu, entre os 34° e os 38°C, o que provoca uma secagem muito rápida do barro e que os artesãos aprenderam a tirar partido. Ao fim de uma ou duas horas, as patas estão numa solidez que permite continuar a modelação e suportar mais peso, à medida que seca.

No final, espalham cinzas no chão e dispõem cuidadosamente as quatro patas de cada peça, tendo em conta as proporções do cavalo a construir. Colocam mais

cinzas no encaixe das patas para que o barro não se cole e iniciaram a modelação das pernas e coxas do cavalo. De cada vez que sobem um palmo ou dois de barro - rolo por rolo - batem insistentemente o exterior da peça com uma patela de madeira e o interior com um maço de pedra, para definir as formas e consolidar o barro, permitindo as finas paredes e evitando fissuras na secagem e cozedura. A adição de casca de arroz à pasta ajuda na modelação, e funciona como uma malha de suporte que desaparece com a queima e deixa uma parede leve e porosa, reduzindo o peso geral da escultura.



fig.3\_ As patas são dispostas no chão de acordo com a dimensão final

Chegada a altura desejada, uniram as pernas dianteiras e traseiras numa espécie de ponte que suportam temporariamente com um bastão de madeira. Esta “ponte” representa a barriga do cavalo e é subida até ficar nivelada na horizontal. Aqui terminou o primeiro dia de trabalho e as peças ficaram a secar ao ar durante a noite.

Nos dois dias seguintes, continuaram a modelação do corpo de igual modo, construindo a barriga e garupa dos cavalos. A forma geral das figuras é uma simplificação da anatomia, pois utilizam formas arredondadas e autoportantes que facilitam a modelação e se adequam à especificidade do material em detrimento do rigor mimético. Com cerca de 1,30 m de altura, o corpo começou a fechar-se, unindo o dorso do cavalo e deixando uma abertura com encaixe na parte dianteira, para o pescoço. Alguns artesãos Tamil constroem as figuras numa só peça, outros em duas partes (com a cabeça separada do corpo) mas o mais comum é sectionar as figuras nas patas e pescoço, o que facilita a modelação, transporte e cozedura. Depois de cozidas,

todas as partes são coladas com cimento e pintadas antes de oferecidas no templo.



fig.4\_Meyyar modela o corpo do cavalo

As decorações em relevo são feitas com barro sem casca de arroz enquanto a peça seca parcialmente, antes de modelada a cabeça, para que o corpo suporte o seu peso. No peito de um dos cavalos, Palanisamy modelou em relevo a deusa Lakshmi - auspiciosa, da sorte e fortuna, como observado em alguns templos - ladeada por dois elefantes simétricos, com as trombas desenhando a composição. Utilizaram ferramentas simples - como paus, o tubo oco de uma caneta e um pedaço de pano molhado - para criar linhas, círculos e rosáceas, cordas e outros detalhes decorativos.

Ao quarto dia, quando as esculturas estavam em *estado de couro*<sup>16</sup>, passaram um pano de algodão por entre as patas e os dois homens ergueram o corpo dos cavalos enquanto eu retirei as patas para que pudessem colocar o cavalo directamente no chão. Esta secção engenhosa das patas, permite rebaixar a escultura e continuar o seu trabalho sem auxílio de bancos ou andaimes para construir as figuras maiores e para que caibam no alpendres onde realizam o trabalho. Com as peças assentes no chão, trabalharam o pescoço de cada um dos cavalos, sobrepondo rolos de barro bastante grossos, que apertam com os dedos, fazendo-os subir, afinar e unir entre si, sendo continuamente batidos com a patela e o maço até à altura e espessura desejadas. Acompanhando a curva da crina do cavalo, chegaram à cabeça, onde modelaram primeiramente as bochechas,

16 - *Estado de couro*, é chamado entre ceramistas ao ponto em que o barro está entre o húmido e o estado seco, ainda levemente maleável mas quebradiço se manipulado abruptamente. É um ponto de consistência que todos os ceramistas conhecem por existirem muitas técnicas de decoração aplicadas nesta fase..

o lábio inferior e as rédeas. Esta sequência é importante pois as rédeas que saem da boca suportam o peso da cabeça durante a modelação. A cabeça foi terminada ao quinto dia e os dois cavalos foram sendo modelados ao mesmo ritmo enquanto os escultores se auxiliavam mutuamente para acompanharem o desenvolvimento um do outro, trocando frequentemente de posição entre si, o que resultou em peças modeladas igualmente pelos dois artesãos. Antes de terminarem a boca, os lábios, dentes e língua, deram forma às grandes orelhas, crina, rédeas, olhos e narinas, parecendo desfrutar destes detalhes finais da escultura. A modelação do chanfro (o nariz ou focinho do cavalo) tem a complexidade de uma modelação invertida, do peso contrabalançado e dos detalhes mais morosos de todo o processo, em risco de cair se cometido algum erro. Ainda assim, terminaram as esculturas sem problemas e celebrámos o fim desta fase do trabalho.



fig.5\_Detalhe da cabeça em processo

## 2.2. Cozedura

Esperámos cerca de uma semana para que as esculturas secassem completamente. O *Cūlai* (forno em Tamil) de Palanisamy é um cilindro construído com tijolos artesanais assentes sem argamassa e com cerca de 2,5 metros de diâmetro por 1,6 metro de altura, completamente aberto no topo. Ao centro tem uma coluna de tijolos à altura do joelho que suporta a grelha feita de tubos e varões de ferro que separam a fornalha (em baixo, para a lenha) da câmara de queima das peças. Em volta, existem oito aberturas para o combustível que podem ser abertas ou fechadas consoante a necessidade; a “porta” do forno, é uma abertura na parede, de onde se retiraram tijolos para permitir a entrada do enforçador e das peças e é fechada com tijolos para a cozedura. Carregaram as várias partes dos dois cavalos para

o forno - oito patas, dois corpos e duas cabeças - carregando as maiores com o auxílio do pano de algodão. Os corpos dos dois cavalos foram os primeiros a entrar no forno; as cabeças foram de seguida, acompanhadas por vários vasos e esculturas. No total, encheram todo o forno com peças, cuja enfora não obedece a uma ordem predefinida, procurando, no entanto equilibrar espaços cheios e vazios, para facilitar a passagem do fogo. As peças escultóricas foram colocadas na sua posição original e as peças de olaria foram borcadas ou como era mais conveniente. Demoraram cerca de uma hora a carregar todas as peças no forno e a fechar a porta com tijolos.



fig.6\_ Enfora

De seguida foram postos varões de ferro compridos sobre o forno, cruzando-o de um lado ao outro e colocadas chapas de ferro que cobriram o topo. As irregularidades das chapas e do forno permitem a exaustão do fumo e a circulação do fogo no seu interior, não necessitando de chaminé. Utilizaram-se troncos de madeira como combustível, bastante compridos e de espessuras entre 5 a 25 cm de espessura, no máximo.

Palanisamy apanhou do chão um punhado de palha e restos vegetais, com o qual acendeu o fogo em quatro das oito bocas do forno. O início da cozedura foi lento e cuidadoso, tendo passado mais de uma hora adicionando apenas troncos grossos - de combustão mais lenta - misturados com outros mais finos. Gradualmente abriram as restantes bocas e adicionaram lenha de igual forma. A única regra que parecia existir era a de alimentar o forno lentamente, dando tempo para o material arder e a de se dispor a lenha juntos às paredes do forno, evitando o centro, para onde se espalha o carvão que se vai formando. A tendência natural

do fogo é de se concentrar no centro do forno, pelo que esta colocação da lenha permite distribuir o calor de forma uniforme por toda a carga, ao forçar o fogo nas laterais, junto às paredes. A cozedura demorou quatro horas, sendo as primeiras três de combustão e carga muito lenta. A sua técnica eficiente no uso de combustível procura acumular gradualmente o calor nas peças, por isso é tão importante enforar peças de pequeno formato a acompanhar as de maior dimensão, pois retêm o calor e bloqueiam os intervalos entre as peças, por onde o fogo se escaparia sem obstáculos. Na última hora da cozedura, carregamos a lenha de forma mais insistente e dinâmica, procurando uma subida rápida da temperatura. O que parecia uma cozedura demasiado lenta, mudou instantaneamente de aspeto e a temperatura subiu rápida e uniformemente, como se comprovou pela cor e brilho das peças dentro do forno, reluzente em tons de laranja escuro a laranja claro, quase amarelo. Por todo o mundo, os ceramistas aprendem a distinguir a temperatura dentro do forno pela cor rubra das peças no seu interior. Não dispúnhamos de aparelho de medição precisa, mas pensamos ter atingido temperaturas perto dos 1050°C. Ao fim de quatro horas, terminaram a cozedura deixando a lenha existente arder completamente e taparam as bocas do forno com os tijolos para evitar a entrada de vento e o arrefecimento brusco das peças.



fig.7\_ Cozedura a lenha

Na manhã seguinte, começámos a abrir e retirar as peças do forno. Assemblámos as várias partes dos cavalos no pátio e foi com enorme satisfação que observamos pela primeira vez o cavalo na sua totalidade, com um sentimento misto de furor e sentido de missão cumprida mas também de nostalgia por ter terminado a estadia com estas pessoas incríveis num lugar especial.

### 3. Conclusão

A investigação em Escultura complementa-se na experiência e observação de outros factores ambientais e humanos que influenciam a prática testemunhada e contribuem para o seu real entendimento e aplicação efectiva, resultante da experiência investigativa e trabalho de campo. Por exemplo, a utilização de barro recolhido localmente, a adição de casca de arroz que auxilia a modelação e o combustível utilizado - como lenha e cascas de coco, revela a relação verdadeiramente simbiótica com a paisagem envolvente, cujos princípios podem ser replicados no contexto oficial do investigador-escultor. Mesmo sem acesso aos mesmos recursos, a utilização de materiais endógenos e locais é um princípio interessante de reproduzir e continuar, na ótica de sustentabilidade e equilíbrio sócio-ambiental de que o projecto de investigação do autor pretende seguir.

A sua experiência anterior a este trabalho de campo combina-se com os detalhes observados - como o gesto da modelação, a espessura das paredes das peças, que permite maior resistência, melhor cozedura e leveza geral do objecto, que facilita a sua manipulação - conduzindo a uma espécie de *universalização* de práticas que combinam técnicas ancestrais e de lugares distantes, susceptíveis de ser aplicadas no contexto e prática contemporânea da escultura cerâmica. O forno construído por Palanisamy, construído com tijolos amovíveis e a facilidade com que os artesãos Tamil enforam esculturas tão grandes em fornos de tiro directo, juntamente com peças de olaria e esculturas de menor formato foi extremamente interessante e inspirador de observar, ao descomplexificar o processo que parecia tão difícil e delicado, antes da visita ao Sul da Índia. Observar a quantidade de peças cozidas diariamente, produzidas com recursos simples, extraídos e aproveitados da paisagem, assim como o uso da força humana, colaborativa entre artesãos e suas famílias foi extremamente inspirador e revelador dos processos a utilizar na minha prática futura. Trabalho para desenvolver uma prática inteligente e inovadora, numa relação de equilíbrio e espírito de equipa, e de alinhamento com os recursos naturais e técnicos disponíveis, que se combinam com a força criadora do artista.

Observar o forno de Palanisamy e tantos outros ao longo da visita, de diferentes tamanhos e formas, vem contribuir largamente para a compreensão do que será o *Atelier-Forno* que construirei como resultado da assimilação

desta e outras experiências de investigação realizadas e que combina princípios, metodologias, materiais (novos e antigos) e soluções para construir um equipamento de grande utilidade e inovação para o meu trabalho e o de outros profissionais a que pretende assistir.

Investigar em Escultura, resultou assim, em formas que estão muito além da aprendizagem técnica, centrada no trabalho pessoal, mas na total compreensão do contexto cultural da tradição estudada e na possibilidade de produção de projectos multidisciplinares resultantes desta experiência.

### Agradecimentos

Revati Jayakrishnan e sua Família; Meyyar, Chellam, Gayatri e Karthik Velar e Mestre. Rangaswami; Mr. Selvaraj e Mr Kumarechen, Sakthivel, Raj e suas Famílias; Ganesha, de Thuvaradimanai e sua Família, Mestre Palanisamy e Lakshmi, A equipa do Sanskriti Kendra, em Nova Deli e Prof. Jyotindra Jain. A Ana Lourenço Pinto, pela revisão do texto.

### 5. Bibliografia

- Huyler, S. «Clay, sacred and sublime: terracotta in India». *Mud, Mirror and Thread: Folk Traditions of Rural India*, Ahmedabad: Mapin, 1995.
- Huyler, Stephen P. *Gifts of Earth: Terracottas & Clay Sculptures of India*. Mapin Publishing Pvt Ltd, 1996.
- Jarzombek, Mark. «Horse Shrines in Tamil India Reflections on Modernity». *Future Anterior* 6, n. 1 (2009): 18–36.
- Wayne, Julie. *From Earth to Earth - Devotion and Terracotta Offerings in Tamil Nadu*. Ministry of Culture-Government of India, IGNC, Sanskriti Foundation., 2015.

### Resumo biográfico

João Rolaça (1988, Santarém) é artista, designer e investigador no campo da escultura e cerâmica. Frequentou o mestrado em Fine Arts na Central Saint Martins, Londres (2011), e é licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes Lisboa (2010). Desde 2017, é investigador e bolseiro em Escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL + VICARTE) com o projeto *A Forma do Fogo - Escultura Cerâmica de Grande Formato e seus processos de cozedura*, apoiado pela FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia.



fig.8\_ Resultado final. Da esquerda para a direita, o autor, Karthik Velar e Mestre Palanisamy