

Tatiana TAVARES

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0000-0002-0365-5438>

ttavares@aut.ac.nz

Dr Tatiana Tavares is a Brazilian-Aotearoa New Zealand designer and a senior lecturer at Auckland University of Technology (AUT) in New Zealand. She is a practising artist with 16 years' experience in the graphic design industry. Her research practice is concerned with the potentials of polyvocality and interactive digital narrative. Her subjects involve practice-led research methodologies, Latin American syncretism in artistic and literary form, magical realism, and emergent technology. Tatiana is a research associate for the Te Arai research group (Palliative Care & End of Life Research) – School of Nursing (University of Auckland).

A Dra. Tatiana Tavares é uma designer brasileira e neozelandesa e professora sênior da Auckland University of Technology (AUT), na Nova Zelândia. Ela é uma artista praticante com 16 anos de experiência no setor de design gráfico. Sua prática de pesquisa está preocupada com os potenciais da polivocalidade e da narrativa digital interativa. Seus temas envolvem metodologias de pesquisa orientadas pela prática, sincretismo latino-americano na forma artística e literária, realismo mágico e tecnologia emergente. Tatiana é pesquisadora associada do grupo de pesquisa Te Arai (Palliative Care & End of Life Research) - School of Nursing (University of Auckland).

La Dra. Tatiana Tavares es una diseñadora brasileño-neozelandesa y profesora titular de la Universidad Tecnológica de Auckland (AUT), en Nueva Zelanda. Es una artista en activo con 16 años de experiencia en el sector del diseño gráfico. Su investigación se centra en las posibilidades de la polivalencia y la narrativa digital interactiva. Sus temas abarcan las metodologías de investigación basadas en la práctica, el sincretismo latinoamericano en forma artística y literaria, el realismo mágico y la tecnología emergente. Tatiana es investigadora asociada del grupo de investigación Te Arai (Cuidados Paliativos e Investigación sobre el Final de la Vida) - Escuela de Enfermería (Universidad de Auckland).

Carnival Land:

An creative consideration of sequential storytelling to discuss cultural dislocation

Keywords

Carnival, Immigration, Picture book, Practice-led, Storytelling.

Abstract

This article will outline the practice-led research project *Carnival Land*, a picture book that weaves together sequential storytelling and illustration to discuss cultural dislocation. Based on the researcher's experiences as an immigrant from Brazil to New Zealand, it provides a narrative in metaphors and a creative orchestration of photomontage, bilinguality, and theatricised multi-page spreads. The story tells of the trials and eventual transformation of a young girl in a foreign land, where aspirations appear as costumes in an annual Carnival parade. Several theoretical frameworks significantly influenced *Carnival Land*. These were notions of transgression, carnality, and

Carnival (Bakhtin, 1968); structure and discourse surrounding bricolage (Strauss, 1962); and writings relating to journey both as a rite of passage (Gennep, 1960; Turner, 1979); and as a process of immigration. Methodologically, the project emanates from an artistic research paradigm (Klein, 2010) that supports a heuristic approach (Douglass & Moustakas, 1985) to the discovery and refinement of ideas. The project employed autoethnography as a research design intended to facilitate the strategic accessing of personal experience and synthesised it into a fictional work. Thus, the research draws upon both tacit and explicit knowledge in developing the narrative, its structure, and stylistic treatments.

Introduction

Carnival Land is body of work that utilises creative writing, illustration, and storytelling in the design of a picture book. It tells the story of the transformative journey undertaken by a young girl in a foreign land where true wishes appear as costumes in the annual Carnival parade (Figure 1). Based on personal experience, it provides a fictional narrative in metaphors as means to discuss cultural dislocation.

This article outlines the methodologies for accessing and processing the self and offers a review of contextual knowledge with relevant fields of theoretical discourse that inform the practical work. It discusses ideas in relation to specific design decisions affecting the construction of the novel's narrative, its physical structure, and visual treatment of the text.



Figure 1. One of the large, illustrated spreads of *Carnival Land*. *Carnival Land* is a richly illustrated picture book that tells the story of a young girl who immigrates to a foreign land. She goes through exploitation as she tries to find her true self. The artefact comprises 25 illustrations into a bound printed picture book, and it was part of my Master of Art and Design at AUT University, Aotearoa, New Zealand (completed in 2012). The work based on my personal experience and struggles when migrating from Brazil to New Zealand in 2004. The story uses metaphors to discuss experiences of working illegally, learning a new language, finding a job and new friends as an immigrant.

Research Design

In practice-led projects one's articulation of methodology cannot necessarily be fixed at the outset of the inquiry. However, I understood when engaging in this project that I would be employing

a reflexive, experiment-based research process that would pursue distinct paths through a form of multi-method inquiry that utilised autoethnography and heuristics as methodological frameworks.

Autoethnography and self-search

This project originates in personal experience, and the process of its explication and development may be understood as a form of autoethnographic inquiry. Autoethnography is a form of autobiographical personal narrative that explores the writer's experience of life. Using the experience of immigrating to New Zealand, I positioned myself as the "existential nexus upon which the research rotates, deviates, and gyrates presenting through performance critical self-reflexive analysis of [my] own experiences of dissonance and discovery with others" (Spry, 2001, p. 726). The creation of the narrative for *Carnival Land* utilised a self-reflexive search and critique of my experiences of

immigration as a means of communicating with and inspiring readers to reflect upon their own life experience. Goodall (in Spry, 2001) suggests, "good autoethnography strives to use relational language and styles to create purposeful dialogue between the reader and the author. This dialogue proceeds through close, personal identification—and recognition of difference—of the reader's experiences, thoughts, and emotions with those of the author" (p. 713). In my work, what makes this dialogue potentially effective is the feeling of empathy with a fictional realm that, arguably, deals with universal human experiences of confusion, hope, loss and resolve of being an immigrant.

Heuristics and self-search

Douglass & Moustakas (1985) suggests that in a heuristic inquiry 'initial engagement' occurs "to discover an intense interest, a passionate concern that calls out to the researcher, one that holds important social meaning and personal, compelling implications" (p. 27). Thus, they suggest the importance of utilising significant life experiences as a source for an inquiry.

Kleining and Witt (2000), Douglass & Moustakas (1985, 1990), Ings (2011) and Sela-Smith (2002) all note that with a heuristic inquiry (especially when it concerns a self-search), the researcher often doesn't know the direction in which she is travelling. Douglass & Moustakas (1985) suggest "vague and formless wanderings are characteristic in the beginning" (p. 47). In *Carnival Land*, the narrative and visual metaphors were centred on the idea of an embedded self, as represented by the story's protagonist. By thinking in images and positioning myself as the main character in the story (Figure 2), as Moustakas & Douglass (1985) suggest, I was able to get in "touch with

the innumerable perceptions and awareness that are purely my own, without the interference of restrictions or judgments, with total disregard for conformity or congruence" (p. 47).

Moustakas (1990) often reminds us that in heuristic inquiry, the question "emerges from the depths of the person, and the data are within, while the self is immersed in the experience" (p. 96). Accordingly, in the writing of scripts and design of the story, I let the feelings that arose from being an immigrant (loneliness, the wonder and confusion of discovering a new culture, language struggles, financial difficulties, separation from family, and uncertainty regarding my decision to leave) overtake and inform the process of reflection and creation. As Douglass & Moustakas (1985) suggest, in researching the self, one must attempt to be "open, receptive, and attuned to all facets of experience of [the] phenomenon [...] recognizing the place and unity of intellect, emotion, and spirit" (p. 16).

My system of narration, while superficially concerned with communicating experiences as an immigrant, also became a process of inner transformation. Through writing scripts and possible storylines from the 'I-who-feels' point of view, I acknowledged and processed feelings, identity, culture, and experience as integral aspects of the research progress. Sela-Smith (2002) suggests that in the process of self-writing, there is a transformation that "is always the potential

byproduct of living through a crisis, in such a way that learning can be passed on to those who hear, read, or see it" (p.82). I wrote, and in writing, I created a text and an imaginary world and a means of confronting personal issues related to it. This phenomenon may be likened to Aristotle's concept of *phrōnesis*, where the practice of making leads to transformation and self-creation. It is through this, Garrison argues, one "calls into existence a new and better self" (Garrison, 1997, p. 73).



Figure 2. Main character and the reptile man. In this part of the story, the main character is refused employment from the reptile man. Through this, I was able to embed myself as the main character of the narrative.

Review of Contextual Knowledge

Three key areas significantly influenced *Carnival Land*. These were notions of transgression, carnality, and Carnival (Bakhtin, 1968); structure and discourse surrounding bricolage

(Lévi-Strauss, 1962); and writings relating to journey both as a rite of passage and as a process of immigration (Turner, 1960, 1969, 1979).

Carnival

Bakhtin, in *Rabelais and His World* (1968), offers a discussion of both the interaction between the social and the literary, and the meaning of the body and the material bodily lower stratum. If we understand the etymology of the word Carnival as *carne vale* meaning a farewell to the flesh (Presdee, 2000, p. 36), we encounter a phrase that intersects with certain tenets of Carnival as a celebration. In this, the participant disrupts order by letting go of the flesh (or the self) in the pursuit of another (carefree) self. Bakhtin's considerations suggests that in Carnival, binary distinctions are transgressed, and the opposites are mixed. The social hierarchies of the everyday are overturned by normally suppressed voices and energies. The act of dressing up becomes a way to imagine symbolic and brief transformations of identity and new socio-cultural values.

Bakhtin's discussions influenced both the construction of the narrative and the contextualisation of *Carnival Land* and certain linkages between the transition of the self and

the nature of immigration. Bakhtin, in *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984), also discusses the notion of polyphony as a carnivalesque style that uses many voices, or points of view, so one might perceive a situation from many angles. Bakhtin (in Belova, King & Sliwa, 2008) describes the polyphonic as a "multiplicity of independent and unmerged voices and consciousnesses [...] each with equal rights and its own world [that] combine, but do not merge, into the unity of an event" (pp. 493-494). In *Carnival Land* this may be seen on two levels. The first is the relationship between the written narrative and the illustrated narrative. Although they combine to make one final text, they do so in quite opposing ways. The written and illustrated voices do not contain the same levels of enigma and nuance (the written narrative being more stable and accessible than the metaphorically rich illustrations). His writing on this issue also impacted on my use of linguistic dualism in the work and the use of parallel linguistic voices (Portuguese and English) in the written narration of the story (Figure 3).

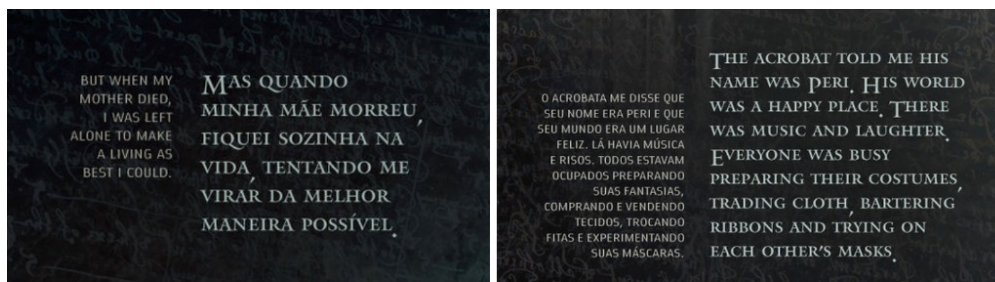


Figure 3. Hierarchy of bilingual voices in *Carnival Land*. As one progresses through the text these languages change their position in the hierarchy of telling. While the work is always bilingual, the alternating narrator's voices are empowered (into dominant positions) by the geographical location in which the story is situated.

Bricolage

The term bricolage was first introduced by the anthropologist Claude Lévi-Strauss in his book *Savage Mind* (1962). The term comes from French *bricoler*, as fiddle, tinker and, by extension, to make creative and resourceful use of whatever is at hand (Louridas, 1999, p. 2). In this sense, bricolage might be considered as any spontaneous action that reconnects or assembles existing mythological fragments to generate new meanings. Lévi-Strauss suggests that these structures, improvised or made up as responses to the environment, might serve to establish homologies and analogies between the ordering of nature or society, and so satisfactorily be used as a means of explaining the world.

Knepper (2006) suggests that Lévi-Strauss regarded bricolage as “an adaptive mode of being in the world” (p. 71). If we analyse the concept of immigration, we see performances of identity reflected in semiotic markers of similarity to, and difference from, others. We also see identity shifts occurring in the acceptance of transformation into a new self in new socio-cultural contexts. I suggest that immigrants are transformed into bricoleurs as they alter their culture when they move into new surroundings. Knepper (2006) suggests that cultural bricolage is as a way of transforming cultural disinheritance, of crafting a “textual poetics that reassembles the fragments of personal memory, history, cultures, language, genres, and narrative modes” (p. 85). Vergès (in Knepper, 2006) believes that cultural bricolage is “a practice and ethics of borrowing and accepting to be transformed, affected by the other” (p. 71). Therefore, he suggests bricolaged identity becomes the relationship between the bricolage-of-self and the bricolage-mutually-with-the-other in a socio-cultural context.

Knepper (2006) says, “bricolage can take place at the level of the individual, in an interpersonal relationship, or at a collective or societal level”

(p. 75). Using his argument, I suggest that bricolage may be seen in three realms. The first is the intimate level of the transforming self. This is the individual immigrant herself. The second occurs in her relationships with those who surround her in day-to-day inter-relationships. The third level, however, is a broader identity of the collective (or society) that has been transformed by the process of immigration.

Like immigration, Carnival can also be related to the concept of bricolage. The act of dressing up, Muggleton (2006) suggests, is a reassemblage, a juxtaposition and blending of elements. Such a reassemblage, he suggests implies “at least a minimum degree of creativity, originality and uniqueness in the resulting ensembles” (p. 45). Bristol (1983) supports this argument when he suggests that Carnival represents “parodic misappropriations, borrowing, and switching of significant symbols” (p. 642). Carnival might therefore be considered a bricolage of socio-cultural values, that Bakhtin (1984) argues, unifies and combines “the sacred with the profane, the lofty with the low, the great with the insignificant” (p.123). Bristol (1983) believes that the costumes of Carnival permit people to put on new social roles in a chaotic and subversive disarray by “[borrowing] the clothing and the identity of someone else, and [adopting] the language and the manners – even the social position – of another” (p. 643). In this process identity undergoes a symbolic reassemblage.

Bricolage identity is a concept I use in *Carnival Land* to describe a symbolic reassemblage made manifest as an approach to illustration. Strauss’ theories about bricolage relate, in a more practical way, to the use of photomontage as a creative method for visually treating the diegesis of the book. If we conceive a piece of collage as a mythological fragment and therefore an identity,

the metaphor of bricolaged identity may refer to the connection of fragments of photographs into a new whole. Through this process collage presents a symbolic, physical reassemblage of identity.

Because *Carnival Land* deals with dislocation and the search for identity (in the process of immigration), collage became an effective tool for illustration. This is because by using it I was able to express high levels of ambiguity and dismembered (and reassembled) identity. That's the believe that collage has the potential to open new ways of seeing reality because it creates a visually ambiguous world. Ulmer (1985) suggests that it breaks the continuity of discourse and "leads necessarily to a double reading: that of the fragment perceived in relation to its text of origin" (p. 88). He says, "The trick of collage consists also of never entirely suppressing alterity of [the] elements" (p. 88). I would suggest that this occurs because collage brings two different contexts into a new whole that seems never to be completely connected. This double reading and alterity of elements is what Brockelman (2001) describes as interlocking worlds. We make sense

of these worlds "apparently without truth, without a map" (p. 37). These are worlds he suggests, lack, "a metaphysical ordering principle" (p. 37).

We might also argue that certain forms of traditional public entertainment such as pantomime, opera, and Carnival may reference the inconsistency and re-assemblage aesthetics of collage. Public events like Carnival, MacAloon (in Beeman, 1993) argues, "give primacy to visual sensory and symbolic codes; [and] are things to be seen" (p. 380). These theatricised environments do not ask us to believe they are part of the reality we occupy. Instead, they are worlds into which we immigrate. They are collaged spectacles that reconstitute, reassemble, and revalue fragments of our lives. In *Carnival Land* poses, characters, costumes, scenery, and narrative constitute a form of spectacle that occurs in a theatricised world (Figure 4). Collaged arrangements of real objects reinforce notions of artifice, yet strangely they also suggest to us a kind of intensity and distinctiveness that is transparent about its construction.



Figure 4. Characters in a procession like journey toward the Mirror of Selves. This long foldout page shows the collaged environment and brings reference to the theatrical nature of the story.

Rites of Passage

Rites of passage are generally associated with ritual ceremonies that mark a person's progress from one status to another. Gennep (1960) describes a common structure for rites of passage that engages separation, margin (or liminality), and aggregation. He suggests that separation signifies an act of detachment by an individual or group from an existing social structure or cultural conditions. During the margin or liminal period that follows, he says the individual or group passes through an ambiguous phase (either a figurative or literal realm), with few attributes associated with the previous or future state. Finally, in his third phase aggregation, he suggests the passage is completed. Margin (or limen), Gennep (1960) suggests, relates to the transitional. In this, one occupies a structural position of paradox, ambiguity, if not invisibility and seclusion.

Turner's (1960, 1969, 1979) theories relating to rites of passage employ Gennep's (1960) schema as a way of emphasizing the procession-like nature of a rite of passage. However, his concerns are primarily with the middle phase (liminality) and it defines as a period of "being-on-a-threshold", a "betwixt-and-between" (p. 465). This he says is a period where the individual doesn't belong to the society that they previously were a part of, and they have not yet been reincorporated into a new society. Turner (1960) emphasised the implications of these periods for our conceptions of society itself. This argument enabled Turner to expand upon Gennep's (1960) idea of rite from life-crisis rituals (such as tribal ceremonies of birth, puberty and death) to other moments of social transition (such as pilgrimage) and symbolic rituals of public liminality.

Turner (1960) says that liminality may be described as a stage of reflection or a "divesting oneself of ego's claims to rank and social function, in order to attain a more highly individuated stage of growth" (p. 3). In Campbell's (2008) framework, the liminal state functions to aid the hero in succeeding in his journey and is "distinguished

by formal, and usually very severe, exercises of severance, whereby the mind is radically cut from the attitudes, attachments, and life patterns of the stage being left behind" (p. 6).

Carnival might be considered a symbolic rite of passage that occurs in the liminal phase of Turner and Gennep's theories. During Carnival, people participate in a symbolic ritual of identity change and re-negotiation of social-cultural contexts. They do this by assuming (in costume and behaviour) an alternative self. Turner (1979) argues that Carnival is a ritual of public liminality (*communitas*) that stresses "the roles of collective innovatory behavior" (p. 486). Turner (1960) suggests that these transitory rites negate normal rules and social hierarchy and emphasise instead the bonds between people. It is these bonds that enable society to function. He refers to this as *communitas*, a process that negates social structures and is transformative because of its symbolic power. Campbell (2008) suggests that the purpose of a rite of passage is "to conduct people across those difficult thresholds of transformation that demand a change in the patterns not only of conscious but also of unconscious life" (p. 6). He suggests that this results in the generation of "new ways of framing and modeling the social reality" (p. 6).

This transformative aspect of Carnival may be seen as a form of symbolical reversal; a moment of liminality that allows people to imagine new meanings and values in a ritual of performance. However, Hall (1996) argues that the transformations, even though they are not explicit, gradually begin to permeate the socio-cultural context. It is through this process that the performative nature of Carnival becomes a transformative process of being.

A rite of passage, I would argue, may be conceived as the transformative journey that an immigrant undertakes to adapt to her new home. In the

process, she may come to adopt different values in a new socio-cultural context and these values may be the consequence of existing in a state of liminality. In this regard, Aguilar (1999) compares a labour immigrant to a pilgrim who undergoes a “period of sacrifice, ascetic self-denial, and the abandonment of worldly comfort and pleasures” (para. 11). He suggests, “international labour migration is an analogue of the ancient religious journey. It is a modern, secularised variant of the ritual pilgrimage” (para. 12). The transformative journey that is a consequence of immigration may be likened to Aguilar’s (1999) “journey of achievement eventuating in a new sense of self” (para. 1). He suggests that this personal transformation is a result of “having experienced a wider world and exposure to other cultures and other nationalities”. On their return to the homeland he suggests, “these labour migrants exude the aura of the self-transformed” (para. 52).

In *Carnival Land*, I considered immigration as a form of secularised pilgrimage, and Carnival as a symbolic rite of passage and considered

as transformative journeys. Thus, Gennep’s (1960) structure (separation, limen, and aggregation) was important as a reference for the narrative structure and content; however, Turner’s discussions around the nature of liminality were influential in my consideration and treatment of moments of ambiguity and paradox experienced by the character and in reference to the process of immigration.

Carnival Land’s narrative uses symbolism to talk about the Carnival rite as a brief state of liminality (when the protagonist finds herself in a process of ambiguity). In this state there is a reversal of identity when characters are transformed into Carnival costumes. These states correlate with concepts of immigration rites, in the sense that the protagonist’s/immigrant’s journey is a transformation through a liminal process occurring inside a new socio-cultural context. The processual nature of rites of passage relate to the chronological order of the narrative. In this regard the story describes a step-like journey of an immigrant as she encounters a foreign land.

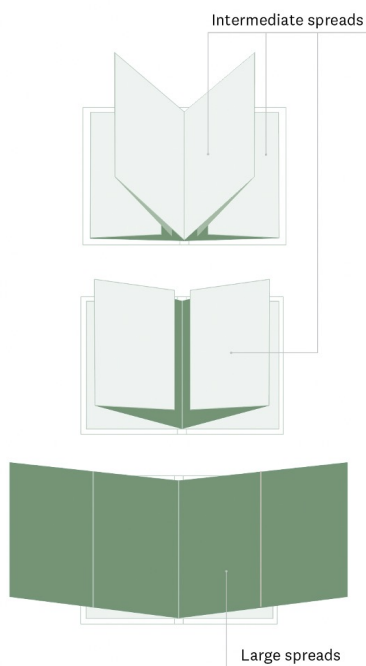
The act of performance

The act of performance is a metaphor for considering the design of *Carnival Land*. Generally, one considers a performance as an event that involves performers combining elements from both the visual and performing arts. Frascana (1988) suggests that we might consider graphic design as an act of performance because we seek through the orchestration of elements to communicate with and affect the attitudes of an audience (p. 21). Langellier (1989) also

suggests that storytelling might be considered as a performance because a storyteller speaks “to an audience in a social situation” (p. 249). Wyeth (in Nemerov, 1992) discusses illustration as a stage setting. He sees this as a theatrical technique that is built and shaped “around the theme of a story or planned like an ingenious design” (p. 46). Nemerov (1992) contextualises this idea when he describes “the space of stage [as] a metaphor for the space of illustration” (p. 49).



Figure 5. Sample of a theatrical spread. Scenery (as flats) is positioned as distortions that allude to the artificiality of theatrical environments. The performers and props in *Carnival Land* are also arranged under an artificial and impossible lighting system that again serves to further disrupt notions of naturalism.



Carnival Land structurally may be seen as a series of visitations through the proscenium arch (Figure 5). This also occurs through the employment of multi-page folded spreads (Figure 6). Worlds are draped with fabric, strange props, and masks. Poses replace the naturalistic with a sense of the theatrical. In general, the characters in the book present themselves on the stage as if for an unseen, yet anticipated audience. However, it is useful to briefly note some significant differences between Carnival and Theater. Although Bristol (1983) suggests that Carnival and Theater are “neighboring institutions with similar logics of representations and similar orientations to social reality as a whole” (p. 637), in Carnival, the interaction between stage and audience is less restricted and, in this regard, one may simultaneously be both a participant and spectator.

Figure 6. Multi-page folded spreads showing transitions between the pages. The staged constructed book emulates a theatrical world upon folding out large and intermediate flaps (like curtains in a theatrical play) and the use of concertina binding.

In terms of physical space, the differences between Carnival and Theater relate to issues of proximity and movement. Turner (1979) notes that generally Carnival “use[s] quotidian spaces as their stage; they merely hallow them for a liminal time” (p. 467). Conversely traditionally staged Theatre normally occurs on or around a purpose-built stage that may be understood as a space where belief is suspended, and a performance plays out in front of an audience.

The proscenium space in *Carnival Land*, in front of the skênê (backdrop) is the world in which the actors play out the narrative. It is populated with

posed figures and sets. In addition, this space often adopts an illusionary use of perspective. Traditionally floors on proscenium stages were tilted upward slightly from front to back. This was called a raked stage. It was designed to both contribute to the illusion of perspective and make actors more visible to audiences. Thus, in my work we sometimes encounter tiled floors that stretch back in a shallow depth of field to suggest a distorted, elevated, and retreating sense of perspective. In the theatrical spreads, the illusion of three-dimensional space is generally created using a sense of low-depth single point perspective.

Conclusion

In this article I have discussed how metaphors and storytelling may articulate a life experience. I also have examined how a process of self-search can be integral to how an immigrant might move from a state of alienation to the comfort and recognition of belonging (as an internal state). The work however is not an indulgent, narcissistic journey into the self. It uses a journey to create a communicative text. Yet the process of designing has also been a transformative progression through which I have come to terms with what it is to move between cultures.

This project, being autobiographic in nature, employed a research design intended to facilitate the strategic accessing of personal experience so that it might be synthesised into an elegant, fictional work. As such the inquiry went beyond the service-oriented methodologies often employed in professional graphic design. Instead, it engaged with the more nebulous and unstable processes of heuristics and exploratory experimentation. A number of writers on heuristics, Moustakas (1985, 1990), Sela-Smith (2002), Ings (2011), Scrivener (2002), Wood (2004), Dineen & Collins (2005), argue the significance of this kind of approach to certain types of personalised, creative narration. While often unstable, both autoethnography and heuristic inquiry can aid in the exhuming

and reconstitution of knowledge. Because both approaches engage in high levels of indwelling, they are able to access the interior in the pursuit of the construction of highly distinctive texts.

Through *Carnival Land*, I discussed the role of metaphors in designing both the narrative text and illustrative approach. The picture book is essentially about a rite of passage that is experienced by an immigrant. Thus, theoretical writing that touches upon experiences of ambiguity, liminality, and growth (when one encounters a cultural and physical relocation), have been of significance to the project. In conjunction with this, theory that draws parallels between identity change and dressing up has been useful not only as a means of articulating the process of assimilation and transformation, but also in determining how such a process might successfully be expressed as illustration.

In terms of discussing the relationship between image and text and the use of dual written languages in the work, Bakhtin’s polyphonic structure has provided a helpful way of explaining the design concept of opposing elements that while separate, reach a kind of harmony through orchestration.

Finally, the concept of theatricality has been used in *Carnival Land* as a means of discussing the book's design as a performance that deliberately references artifice and staged conventions of space, pose, and framing. This performance positions the reader but also explains certain approaches taken to the structural and illustrative nature of *Carnival Land*. In this regard Bristol's comparisons between Theatre and Carnival and Wyeth's arguments that illustration may be considered as a stage setting have been influential in the work.

Carnival Land has been a form of quest. It has sought out memories. It has woven these with aspirations I had as an immigrant. I have searched

for ways of telling that might capture the intensity, disillusionment, and wonder of immigration. These have been fused with the ethos of the Carnivals that splashed colour and dreams across my childhood. In this project, the smells, cries, laughter, dirt, corruption, colour, rhythm, and illusion become a theatricised orchestration of image and text. On the printed stage, *Carnival Land* is a performance of metaphors. The theatrical stagings of my narrative do not divorce me from my story. I appear (physically) within it as small ornamented fragments, but more importantly, I appear behind it. I wear my feathers around my neck as a harlequin, and I watch from afar at the response to what I have created.

Terra do Carnaval:

Uma consideração criativa da narrativa sequencial para discutir o deslocamento cultural

Palavras-chave

Carnaval, Imigração, Livro ilustrado, Orientado pela prática, Narração de histórias.

Resumo

Este artigo descreve o projeto de pesquisa orientado pela prática Carnival Land (Terra do Carnaval), um livro ilustrado que combina narrativa sequencial e ilustração para discutir o deslocamento cultural. Baseado nas experiências do pesquisador como imigrante do Brasil para a Nova Zelândia, o livro oferece uma narrativa em metáforas e uma orquestração criativa de fotomontagem, bilinguismo e páginas múltiplas teatralizadas. A história conta as provações e a eventual transformação de uma jovem em uma terra estrangeira, onde as aspirações aparecem como fantasias em um desfile anual de carnaval. Várias estruturas teóricas influenciaram significativamente Carnival Land. Essas foram as noções de transgressão, carnalidade e

Carnaval (Bakhtin, 1968); estrutura e discurso em torno da bricolagem (Strauss, 1962); e escritos relacionados à viagem como um rito de passagem (Gennep, 1960; Turner, 1979) e como um processo de imigração. Metodologicamente, o projeto emana de um paradigma de pesquisa artística (Klein, 2010) que apoia uma abordagem heurística (Douglass & Moustakas, 1985) para a descoberta e o refinamento de ideias. O projeto empregou a autoetnografia como um design de pesquisa destinado a facilitar o acesso estratégico à experiência pessoal e sintetizou-a em um trabalho ficcional. Assim, a pesquisa baseia-se tanto no conhecimento tácito quanto no explícito para desenvolver a narrativa, sua estrutura e tratamentos estilísticos.

Introdução

Carnival Land é um conjunto de trabalhos que utiliza escrita criativa, ilustração e narração de histórias no design de um livro ilustrado. Ele conta a história da jornada transformadora empreendida por uma menina em uma terra estrangeira onde os verdadeiros desejos aparecem como fantasias no desfile anual de carnaval (Figura 1). Com base em sua experiência pessoal, ele oferece uma narrativa fictícia em metáforas como meio de discutir o deslocamento cultural.

Este artigo descreve as metodologias para acessar e processar o eu e oferece uma revisão do conhecimento contextual com campos relevantes do discurso teórico que informam o trabalho prático. Ele discute ideias em relação a decisões específicas de design que afetam a construção da narrativa do romance, sua estrutura física e o tratamento visual do texto.



Figura 1. Uma das grandes páginas ilustradas da *Carnival Land*. *Carnival Land* é um livro ilustrado que conta a história de uma jovem que imigra para um país estrangeiro. Ela passa por situações de exploração enquanto tenta encontrar seu verdadeiro eu. O artefato é composto por 25 ilustrações em um livro ilustrado impresso e encadernado, e fez parte do meu mestrado em Arte e Design na AUT University, Aotearoa, Nova Zelândia (concluído em 2012). O trabalho baseia-se em minha experiência pessoal e nas dificuldades enfrentadas ao migrar do Brasil para a Nova Zelândia em 2004. A história usa metáforas para discutir as experiências de trabalhar ilegalmente, aprender um novo idioma, encontrar um emprego e novos amigos como imigrante.

Projeto de pesquisa

Em projetos conduzidos pela prática, a articulação de uma metodologia não pode ser necessariamente fixada no início da pesquisa. No entanto, ao me envolver neste projeto, entendi que estaria empregando um processo de pesquisa reflexivo e

baseado em experimentos que seguiria caminhos distintos por meio de uma forma de investigação multimétodos que utilizasse a autoetnografia e a heurística como estruturas metodológicas.

Autoetnografia e pesquisa pessoal

Este projeto tem origem em uma experiência pessoal, e o processo de sua explicação e desenvolvimento pode ser entendido como uma forma de investigação autoetnográfica. A autoetnografia é uma forma de narrativa pessoal autobiográfica que explora a experiência de vida do escritor. Usando a experiência de imigrar para a Nova Zelândia, eu me posicionei como o “nexo existencial sobre o qual a pesquisa gira, desvia e gira, apresentando-se por meio de uma análise autorreflexiva crítica do desempenho de [minhas] próprias experiências de dissonância e descoberta com os outros” (Spry, 2001, p. 726). A criação da narrativa para *Carnival Land* utilizou uma busca autorreflexiva e crítica de minhas experiências

de imigração como meio de comunicação e de inspirar os leitores a refletirem sobre suas próprias experiências de vida. Goodall (em Spry, 2001) sugere que “uma boa autoetnografia se esforça para usar linguagem e estilos relacionais para criar um diálogo intencional entre o leitor e o autor. Esse diálogo se dá por meio da identificação pessoal e próxima - e do reconhecimento da diferença - das experiências, dos pensamentos e das emoções do leitor com os do autor” (p. 713). Em meu trabalho, o que torna esse diálogo potencialmente eficaz é o sentimento de empatia com um reino fictício que, indiscutivelmente, lida com experiências humanas universais de confusão, esperança, perda e determinação de ser um imigrante.

Heurística e autopesquisa

Douglass e Moustakas (1985) sugerem que, em uma pesquisa heurística, o “engajamento inicial” ocorre “para descobrir um interesse intenso, uma preocupação apaixonada que chama a atenção do pesquisador, uma preocupação que tenha um significado social importante e implicações pessoais e convincentes” (p. 27). Assim, eles sugerem a importância de utilizar experiências de vida significativas como fonte para uma pesquisa.

Kleining e Witt (2000), Douglass e Moustakas (1985, 1990), Ings (2011) e Sela-Smith (2002) observam que, com uma investigação heurística (especialmente quando se trata de uma autopesquisa), o pesquisador geralmente não sabe a direção em que está viajando. Douglass e Moustakas (1985) sugerem que “andanças vagas e sem forma são características do início” (p. 47). Em *Carnival Land*, a narrativa e as metáforas visuais estavam centradas na ideia de um eu incorporado, representado pela protagonista da história. Ao pensar em imagens e me posicionar como o personagem principal da história (Figura 2), como sugerem Moustakas

e Douglass (1985), consegui entrar em “contato com as inúmeras percepções e a consciência que são puramente minhas, sem a interferência de restrições ou julgamentos, com total desprezo pela conformidade ou congruência” (p. 47).

Moustakas (1990) sempre nos lembra que, na investigação heurística, a pergunta “emerge das profundezas da pessoa, e os dados estão dentro dela, enquanto o eu está imerso na experiência” (p. 96). Da mesma forma, ao escrever os roteiros e desenhar a história, deixei que os sentimentos que surgiram por ser um imigrante (solidão, a maravilha e a confusão de descobrir uma nova cultura, dificuldades com o idioma, dificuldades financeiras, separação da família e incerteza quanto à minha decisão de partir) dominassem e informassem o processo de reflexão e criação. Como sugerem Douglass e Moustakas (1985), ao pesquisar o eu, é preciso tentar ser “aberto, receptivo e sintonizado com todas as facetas da experiência do fenômeno [...] reconhecendo o lugar e a unidade do intelecto, da emoção e do espírito” (p. 16).

Meu sistema de narração, embora superficialmente preocupado com a comunicação de experiências como imigrante, também se tornou um processo de transformação interior. Ao escrever roteiros e possíveis histórias do ponto de vista do “eu que me sinto”, reconheci e processei sentimentos, identidade, cultura e experiência como aspectos integrais do progresso da pesquisa. Sela-Smith (2002) sugere que, no processo de autoescrita, há uma transformação que “é sempre o subproduto em potencial da vivência de uma crise, de modo

que o aprendizado possa ser transmitido àqueles que o ouvem, leem ou veem” (p.82). Eu escrevi e, ao escrever, criei um texto, um mundo imaginário e um meio de confrontar questões pessoais relacionadas a ele. Esse fenômeno pode ser comparado ao conceito de *phrōnesis* de Aristóteles, em que a prática de fazer leva à transformação e à autocriação. É por meio disso, argumenta Garrison, que a pessoa “chama à existência um novo e melhor eu” (Garrison, 1997, p. 73).



Figura 2. Personagem principal e o homem réptil. Nessa parte da história, o personagem principal tem seu emprego recusado pelo homem réptil. Com isso, consegui me incorporar como o personagem principal da narrativa.

Revisão do conhecimento contextual

Três áreas-chave influenciaram significativamente o *Carnival Land*. Foram elas: noções de transgressão, carnalidade e Carnaval (Bakhtin, 1968); estrutura e discurso em torno da

bricolagem (Lévi-Strauss, 1962); e escritos relacionados à viagem, tanto como um rito de passagem quanto como um processo de imigração (Turner, 1960, 1969, 1979).

Carnaval

Bakhtin, em *Rabelais and His World* (1968), oferece uma discussão sobre a interação entre o social e o literário e o significado do corpo e do estrato inferior do corpo material. Se entendermos a etimologia da palavra Carnaval como carne vale, que significa um adeus à carne (Presdee, 2000, p. 36), encontraremos uma frase que se cruza com certos princípios do Carnaval como uma celebração. Nela, o participante rompe a ordem ao abandonar a carne (ou o eu) em busca de outro eu (despreocupado). As considerações de Bakhtin sugerem que, no Carnaval, as distinções binárias são transgredidas e os opostos são misturados. As hierarquias sociais do cotidiano são derrubadas por vozes e energias normalmente suprimidas. O ato de se vestir torna-se uma maneira de imaginar transformações simbólicas e breves de identidade e novos valores socioculturais.

As discussões de Bakhtin influenciaram tanto a construção da narrativa quanto a contextualização de *Carnival Land* e certas ligações entre a transição do eu e a natureza da imigração. Bakhtin,

em *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984), também discute a noção de polifonia como um estilo carnavalesco que usa muitas vozes, ou pontos de vista, para que se possa perceber uma situação de vários ângulos. Bakhtin (em Belova, King & Sliwa, 2008) descreve o polifônico como uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e não fundidas [...] cada uma com direitos iguais e seu próprio mundo [que] se combinam, mas não se fundem, na unidade de um evento” (pp. 493-494). Em *Carnival Land*, isso pode ser visto em dois níveis. O primeiro é a relação entre a narrativa escrita e a narrativa ilustrada. Embora elas se combinem para formar um texto final, elas o fazem de maneiras bastante opostas. As vozes escritas e ilustradas não contêm os mesmos níveis de enigma e nuance (a narrativa escrita é mais estável e acessível do que as ilustrações metaforicamente ricas). Seu texto sobre essa questão também teve impacto no meu uso do dualismo linguístico na obra e no uso de vozes linguísticas paralelas (português e inglês) na narração escrita da história (Figura 3).

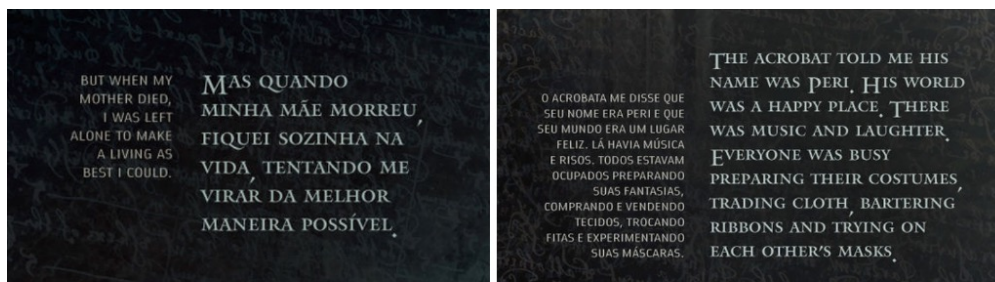


Figura 3. Hierarquia de vozes bilíngues em *Carnival Land*. À medida que se avança no texto, esses idiomas mudam de posição na hierarquia da narração. Embora a obra seja sempre bilíngue, as vozes alternadas dos narradores são fortalecidas (em posições dominantes) pela localização geográfica em que a história está situada.

Bricolagem

O termo bricolagem foi introduzido pela primeira vez pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss em seu livro *Savage Mind* (1962). O termo vem do francês *bricoler*, que significa tocar, mexer e, por extensão, fazer uso criativo e engenhoso do que estiver à mão (Louridas, 1999, p. 2). Nesse sentido, a bricolagem pode ser considerada como qualquer ação espontânea que reconecte ou reúna fragmentos mitológicos existentes para gerar novos significados. Lévi-Strauss sugere que essas estruturas, improvisadas ou inventadas como respostas ao ambiente, podem servir para estabelecer homologias e analogias entre a ordem da natureza ou da sociedade e, assim, ser usadas satisfatoriamente como meio de explicar o mundo.

Knepper (2006) sugere que Lévi-Strauss considerava a bricolagem como “um modo adaptativo de estar no mundo” (p. 71). Se analisarmos o conceito de imigração, veremos performances de identidade refletidas em marcadores semióticos de semelhança e diferença em relação aos outros. Também vemos mudanças de identidade ocorrendo na aceitação da transformação em um novo eu em novos contextos socioculturais. Sugiro que os imigrantes se transformem em *bricoleurs* ao alterarem sua cultura quando se mudam para um novo ambiente. Knepper (2006) sugere que a bricolagem cultural é uma forma de transformar a deserção cultural, de criar uma “poética textual que remonta os fragmentos da memória pessoal, história, culturas, idioma, gêneros e modos narrativos” (p. 85). Vergès (em Knepper, 2006) acredita que a bricolagem cultural é “uma prática e uma ética de tomar emprestado e aceitar ser transformado, afetado pelo outro” (p. 71). Portanto, ele sugere que a identidade bricolada se torna a relação entre a bricolagem de si mesmo e a bricolagem mútua com o outro em um contexto sociocultural.

Knepper (2006) diz que “a bricolagem pode ocorrer no nível do indivíduo, em um relacionamento interpessoal ou em um nível coletivo ou social”

(p. 75). Usando esse argumento, sugiro que a bricolagem pode ser vista em três esferas. O primeiro é o nível íntimo do eu transformador. Esse é o próprio imigrante individual. O segundo ocorre em seus relacionamentos com aqueles que a cercam nas inter-relações cotidianas. O terceiro nível, entretanto, é uma identidade mais ampla do coletivo (ou sociedade) que foi transformada pelo processo de imigração.

Assim como a imigração, o carnaval também pode ser relacionado ao conceito de bricolagem. O ato de se vestir, sugere Muggleton (2006), é uma remontagem, uma justaposição e uma mistura de elementos. Essa remontagem, sugere ele, implica “pelo menos um grau mínimo de criatividade, originalidade e exclusividade nos conjuntos resultantes” (p. 45). Bristol (1983) apóia esse argumento quando sugere que o Carnaval representa “apropriações indébitas paródicas, empréstimos e trocas de símbolos significativos” (p. 642). O carnaval pode, portanto, ser considerado uma bricolagem de valores socioculturais que, segundo Bakhtin (1984), unifica e combina “o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante” (p. 123). Bristol (1983) acredita que as fantasias de carnaval permitem que as pessoas assumam novos papéis sociais em uma desordem caótica e subversiva ao “[tomar emprestado] a roupa e a identidade de outra pessoa, e [adotar] a linguagem e as maneiras - até mesmo a posição social - de outra pessoa” (p. 643). Nesse processo, a identidade passa por uma remontagem simbólica.

A identidade da bricolagem é um conceito que uso em *Carnival Land* para descrever uma remontagem simbólica que se manifesta como uma abordagem à ilustração. As teorias de Strauss sobre bricolagem estão relacionadas, de forma mais prática, ao uso da fotomontagem como um método criativo para tratar visualmente a diegese do livro. Se concebermos uma peça de colagem como um fragmento mitológico

e, portanto, uma identidade, a metáfora da identidade bricolada pode se referir à conexão de fragmentos de fotografias em um novo todo. Por meio desse processo, a colagem apresenta uma remontagem simbólica e física da identidade.

Como *Carnival Land* trata de deslocamento e busca de identidade (no processo de imigração), a colagem se tornou uma ferramenta eficaz de ilustração. Isso porque, ao usá-la, consegui expressar altos níveis de ambiguidade e identidade desmembrada (e remontada). Acredito que a colagem tem o potencial de abrir novas formas de ver a realidade porque cria um mundo visualmente ambíguo. Ulmer (1985) sugere que ela quebra a continuidade do discurso e “leva necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido em relação ao seu texto de origem” (p. 88). Ele diz: “O truque da colagem consiste também em nunca suprimir totalmente a alteridade dos elementos” (p. 88). Eu sugeriria que isso ocorre porque a colagem reúne dois contextos diferentes em um novo todo que parece nunca estar completamente conectado. Essa dupla leitura e alteridade de elementos é o que Brockelman (2001) descreve como mundos interligados. Damos sentido a esses mundos

“aparentemente sem verdade, sem um mapa” (p. 37). Esses mundos, ele sugere, carecem de “um princípio metafísico de ordenação” (p. 37).

Também podemos argumentar que certas formas de entretenimento público tradicional, como pantomima, ópera e carnaval, podem fazer referência à inconsistência e à estética de remontagem da colagem. Eventos públicos como o Carnaval, argumenta MacAloon (em Beeman, 1993), “dão primazia aos códigos visuais, sensoriais e simbólicos; [e] são coisas para serem vistas” (p. 380). Esses ambientes teatralizados não nos pedem para acreditar que fazem parte da realidade que ocupamos. Em vez disso, são mundos para os quais imigramos. São espetáculos colados que reconstituem, remontam e revalorizam fragmentos de nossas vidas. Em *Carnival Land*, as poses, os personagens, as fantasias, o cenário e a narrativa constituem uma forma de espetáculo que ocorre em um mundo teatralizado (Figura 4). Os arranjos colados de objetos reais reforçam as noções de artifício, mas, estranhamente, também nos sugerem um tipo de intensidade e distinção que é transparente em sua construção.



Figura 4. Personagens em uma jornada semelhante a uma procissão em direção ao *Mirror of Selves* (Espelho dos Eus). Essa longa página desdobrável mostra o ambiente colado e faz referência à natureza teatral da história.

Ritos de passagem

Os ritos de passagem são geralmente associados a cerimônias rituais que marcam o progresso de uma pessoa de um status para outro. Gennep (1960) descreve uma estrutura comum para os ritos de passagem que envolve separação, margem (ou liminaridade) e agregação. Ele sugere que a separação significa um ato de afastamento de um indivíduo ou grupo de uma estrutura social ou condições culturais existentes. Durante a margem ou período liminar que se segue, ele diz que o indivíduo ou grupo passa por uma fase ambígua (um reino figurativo ou literal), com poucos atributos associados ao estado anterior ou futuro. Finalmente, em sua terceira fase de agregação, ele sugere que a passagem está concluída. A margem (ou limen), sugere Gennep (1960), está relacionada ao transitório. Nela, a pessoa ocupa uma posição estrutural de paradoxo, ambiguidade, se não de invisibilidade e reclusão.

As teorias de Turner (1960, 1969, 1979) relacionadas aos ritos de passagem empregam o esquema de Gennep (1960) como uma forma de enfatizar a natureza de procissão de um rito de passagem. No entanto, suas preocupações são principalmente com a fase intermediária (liminaridade) e ela é definida como um período de “estar em um limiar”, um “entremeio” (p. 465). Segundo ele, esse é um período em que o indivíduo não pertence à sociedade da qual fazia parte anteriormente e ainda não foi reincorporado a uma nova sociedade. Turner (1960) enfatizou as implicações desses períodos para nossas concepções da própria sociedade. Esse argumento permitiu que Turner expandisse a ideia de rito de Gennep (1960) de rituais de crise de vida (como cerimônias tribais de nascimento, puberdade e morte) para outros momentos de transição social (como peregrinação) e rituais simbólicos de liminaridade pública.

Turner (1960) diz que a liminaridade pode ser descrita como um estágio de reflexão ou um “despojamento das reivindicações do ego quanto à posição e função social, a fim de atingir um estágio de crescimento mais altamente individualizado” (p. 3).

Na estrutura de Campbell (2008), o estado liminar funciona para ajudar o herói a ser bem-sucedido em sua jornada e é “distinguido por exercícios formais e geralmente muito severos de separação, por meio dos quais a mente é radicalmente separada das atitudes, dos apegos e dos padrões de vida do estágio que está sendo deixado para trás” (p. 6).

O carnaval pode ser considerado um rito de passagem simbólico que ocorre na fase liminar das teorias de Turner e Gennep. Durante o Carnaval, as pessoas participam de um ritual simbólico de mudança de identidade e renegociação de contextos socioculturais. Elas fazem isso assumindo (em trajes e comportamento) um eu alternativo. Turner (1979) argumenta que o Carnaval é um ritual de liminaridade pública (communitas) que enfatiza “as funções do comportamento inovador coletivo” (p. 486). Turner (1960) sugere que esses ritos transitórios negam as regras normais e a hierarquia social e, em vez disso, enfatizam os vínculos entre as pessoas. São esses laços que permitem o funcionamento da sociedade. Ele se refere a isso como communitas, um processo que nega as estruturas sociais e é transformador devido ao seu poder simbólico. Campbell (2008) sugere que o objetivo de um rito de passagem é “conduzir as pessoas através desses difíceis limiares de transformação que exigem uma mudança nos padrões não apenas da vida consciente, mas também da vida inconsciente” (p. 6). Ele sugere que isso resulta na geração de “novas maneiras de enquadrar e modelar a realidade social” (p. 6).

Esse aspecto transformador do Carnaval pode ser visto como uma forma de reversão simbólica; um momento de liminaridade que permite que as pessoas imaginem novos significados e valores em um ritual de performance. Entretanto, Hall (1996) argumenta que as transformações, mesmo que não sejam explícitas, gradualmente começam a permear o contexto sociocultural. É por meio desse processo que a natureza performática do Carnaval se torna um processo transformador do ser.

Um rito de passagem, eu diria, pode ser concebido como a jornada transformadora que um imigrante empreende para se adaptar ao seu novo lar. Nesse processo, ela pode vir a adotar valores diferentes em um novo contexto sociocultural, e esses valores podem ser a consequência de existir em um estado de liminaridade. A esse respeito, Aguilar (1999) compara o imigrante laboral a um peregrino que passa por um “período de sacrifício, abnegação ascética e abandono do conforto e dos prazeres mundanos” (para. 11). Ele sugere que “a migração internacional de trabalhadores é um análogo da antiga jornada religiosa. É uma variante moderna e secularizada do ritual de peregrinação” (parágrafo 12). A jornada transformadora que é uma consequência da imigração pode ser comparada à “jornada de realização que resulta em um novo senso de si mesmo” (para. 1) de Aguilar (1999). Ele sugere que essa transformação pessoal é resultado de “ter experimentado um mundo mais amplo e de ter se exposto a outras culturas e outras nacionalidades”. Em seu retorno à terra natal, ele sugere que “esses trabalhadores migrantes exalam a aura da autotransformação” (para. 52).

Em *Carnival Land*, considerei a imigração como uma forma de peregrinação secularizada, e o Carnaval como um rito de passagem simbólico

O ato de desempenho

O ato da performance é uma metáfora para considerar o design do *Carnival Land*. Em geral, considera-se uma performance como um evento que envolve artistas que combinam elementos das artes visuais e cênicas. Frascana (1988) sugere que podemos considerar o design gráfico como um ato de performance porque buscamos, por meio da orquestração de elementos, nos comunicar e afetar as atitudes de um público (p. 21). Langellier (1989) também sugere que a narração de histórias

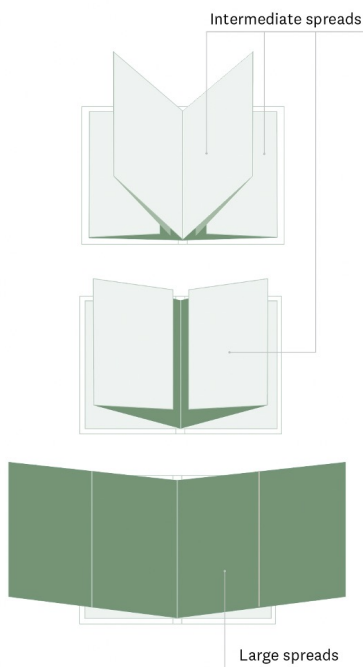
e considerado como jornadas transformadoras. Assim, a estrutura de Gennep (1960) (separação, limen e agregação) foi importante como referência para a estrutura e o conteúdo da narrativa; no entanto, as discussões de Turner sobre a natureza da liminaridade foram influentes em minha consideração e tratamento dos momentos de ambiguidade e paradoxo vividos pelo personagem e em referência ao processo de imigração.

A narrativa de *Carnival Land* usa o simbolismo para falar sobre o ritual do Carnaval como um breve estado de liminaridade (quando a protagonista se encontra em um processo de ambiguidade). Nesse estado, há uma inversão de identidade quando os personagens são transformados em fantasias de Carnaval. Esses estados se correlacionam com os conceitos de ritos de imigração, no sentido de que a jornada do protagonista/imigrante é uma transformação por meio de um processo liminar que ocorre em um novo contexto sociocultural. A natureza processual dos ritos de passagem está relacionada à ordem cronológica da narrativa. Nesse sentido, a história descreve uma jornada em forma de passos de uma imigrante ao encontrar uma terra estrangeira.

pode ser considerada uma performance porque o contador de histórias fala “para um público em uma situação social” (p. 249). Wyeth (em Nemerov, 1992) discute a ilustração como um cenário. Ele vê isso como uma técnica teatral que é construída e moldada “em torno do tema de uma história ou planejada como um design engenhoso” (p. 46). Nemerov (1992) contextualiza essa ideia ao descrever “o espaço do palco [como] uma metáfora para o espaço da ilustração” (p. 49).



Figura 5. Amostra de uma propagação teatral. O cenário (como apartamentos) é posicionado como distorções que aludem à artificialidade dos ambientes teatrais. Os artistas e os adereços em *Carnival Land* também estão dispostos em um sistema de iluminação artificial e impossível que, mais uma vez, serve para romper ainda mais com as noções de naturalismo.



Estruturalmente, o *Carnival Land* pode ser visto como uma série de visitas através do arco do proscênio (Figura 5). Isso também ocorre por meio do emprego de páginas dobradas de várias páginas (Figura 6). Os mundos são cobertos com tecido, adereços estranhos e máscaras. As poses substituem o naturalismo por um senso teatral. Em geral, os personagens do livro se apresentam no palco como se fossem para uma plateia invisível, mas esperada. Entretanto, é útil observar brevemente algumas diferenças significativas entre o Carnaval e o Teatro. Embora Bristol (1983) sugira que o carnaval e o teatro sejam “instituições vizinhas com lógicas semelhantes de representações e orientações semelhantes para a realidade social como um todo” (p. 637), no carnaval, a interação entre o palco e a plateia é menos restrita e, nesse sentido, é possível ser simultaneamente participante e espectador.

Figura 6. Folhas dobradas de várias páginas mostrando as transições entre as páginas. O livro construído de forma encenada emula um mundo teatral ao dobrar abas grandes e intermediárias (como cortinas em uma peça teatral) e ao usar encadernação de concertina.

Em termos de espaço físico, as diferenças entre o Carnaval e o Teatro estão relacionadas a questões de proximidade e movimento. Turner (1979) observa que, em geral, o Carnaval “usa espaços cotidianos como palco; eles simplesmente os santificam para um momento liminar” (p. 467). Por outro lado, o teatro tradicionalmente encenado normalmente ocorre em um palco construído para esse fim ou em torno dele, que pode ser entendido como um espaço onde a crença é suspensa e uma apresentação é feita diante de um público.

O espaço do proscênio no Carnival Land, em frente ao skênê (cenário), é o mundo no qual os atores encenam a narrativa. Ele é povoado por figuras

posadas e cenários. Além disso, esse espaço geralmente adota um uso ilusório da perspectiva. Tradicionalmente, os pisos dos palcos de proscênio eram ligeiramente inclinados para cima, da frente para trás. Isso era chamado de palco inclinado. Ele foi projetado para contribuir com a ilusão de perspectiva e tornar os atores mais visíveis para o público. Assim, em meu trabalho, às vezes encontramos pisos de azulejos que se estendem para trás em uma profundidade de campo rasa para sugerir uma sensação de perspectiva distorcida, elevada e recuada. Nas propagandas teatrais, a ilusão de espaço tridimensional geralmente é criada usando um senso de perspectiva de ponto único de baixa profundidade.

Conclusão

Neste artigo, discuti como as metáforas e a narração de histórias podem articular uma experiência de vida. Também examinei como um processo de autoconhecimento pode ser essencial para que um imigrante passe de um estado de alienação para o conforto e o reconhecimento de pertencer (como um estado interno). O trabalho, entretanto, não é uma jornada indulgente e narcisista para dentro de si mesmo. Ele usa uma jornada para criar um texto comunicativo. No entanto, o processo de design também tem sido uma progressão transformadora por meio da qual cheguei a um acordo sobre o que é se mover entre culturas.

Esse projeto, de natureza autobiográfica, empregou um design de pesquisa destinado a facilitar o acesso estratégico à experiência pessoal para que ela pudesse ser sintetizada em um trabalho elegante e ficcional. Dessa forma, a pesquisa foi além das metodologias orientadas a serviços geralmente empregadas no design gráfico profissional. Em vez disso, ela se envolveu com os processos mais nebulosos e instáveis da heurística e da experimentação exploratória. Vários autores sobre heurística, como Moustakas (1985, 1990), Sela-Smith (2002), Ings (2011), Scrivener (2002),

Wood (2004), Dineen e Collins (2005), argumentam a importância desse tipo de abordagem para certos tipos de narração personalizada e criativa. Embora muitas vezes instáveis, tanto a autoetnografia quanto a investigação heurística podem ajudar na exumação e reconstituição do conhecimento. Como ambas as abordagens se envolvem em altos níveis de habitação, elas são capazes de acessar o interior na busca da construção de textos altamente distintos.

Em *Carnival Land*, discuti o papel das metáforas na concepção do texto narrativo e da abordagem ilustrativa. O livro ilustrado trata essencialmente de um rito de passagem vivenciado por um imigrante. Assim, os escritos teóricos que abordam experiências de ambiguidade, liminaridade e crescimento (quando alguém se depara com uma realocação cultural e física) foram importantes para o projeto. Junto com isso, a teoria que estabelece paralelos entre a mudança de identidade e o vestir-se foi útil não apenas como meio de articular o processo de assimilação e transformação, mas também para determinar como esse processo pode ser expresso com sucesso como ilustração.

Em termos de discussão da relação entre imagem e texto e do uso de linguagens escritas duplas na obra, a estrutura polifônica de Bakhtin forneceu uma maneira útil de explicar o conceito de design de elementos opostos que, embora separados, alcançam uma espécie de harmonia por meio da orquestração.

Por fim, o conceito de teatralidade foi usado em *Carnival Land* como um meio de discutir o design do livro como uma performance que deliberadamente faz referência ao artifício e às convenções encenadas de espaço, pose e enquadramento. Essa performance posiciona o leitor, mas também explica certas abordagens adotadas para a natureza estrutural e ilustrativa de *Carnival Land*. Nesse sentido, as comparações de Bristol entre teatro e carnaval e os argumentos de Wyeth de que a ilustração pode ser considerada como um cenário de palco foram influentes no trabalho.

A *Carnival Land* tem sido uma forma de busca. Ela buscou memórias. Ele as entrelaçou com as aspirações que eu tinha como imigrante. Procurei formas de contar que pudessem capturar a intensidade, a desilusão e a maravilha da imigração. Elas foram fundidas com o ethos dos carnavais que espalharam cores e sonhos em minha infância. Neste projeto, os cheiros, gritos, risos, sujeira, corrupção, cor, ritmo e ilusão tornam-se uma orquestração teatralizada de imagem e texto. No palco impresso, *Carnival Land* é uma performance de metáforas. As encenações teatrais da minha narrativa não me separam da minha história. Eu apareço (fisicamente) dentro dela como pequenos fragmentos ornamentados, mas, o que é mais importante, apareço por trás dela. Uso minhas penas em volta do pescoço como um arlequim e observo de longe a reação ao que criei.

Carnaval Land:

Una consideración creativa de la narración secuencial para debatir la dislocación cultural

Palabras clave

Carnaval, Inmigración, Libro ilustrado, Guiado por la práctica, Narración.

Resumen

En este artículo se describe el proyecto de investigación práctica *Carnaval Land*, un libro ilustrado en el que se entrelazan la narración secuencial y la ilustración para debatir la dislocación cultural. Basado en las experiencias de la investigadora como inmigrante de Brasil a Nueva Zelanda, ofrece una narración en metáforas y una orquestación creativa de frotomontaje, bilingüismo y despliegues teatralizados de varias páginas. La historia narra las pruebas y la transformación final de una joven en una tierra extranjera, donde las aspiraciones aparecen como disfraces en un desfile anual de Carnaval. Varios marcos teóricos influyeron significativamente en *Carnaval Land*. Se trata de las nociones de transgresión, carnalidad

y Carnaval (Bajtín, 1968); la estructura y el discurso en torno al bricolaje (Strauss, 1962); y los escritos relativos al viaje como rito de paso (Gennep, 1960; Turner, 1979); y como proceso de inmigración. Metodológicamente, el proyecto emana de un paradigma de investigación artística (Klein, 2010) que apoya un enfoque heurístico (Douglass & Moustakas, 1985) para el descubrimiento y refinamiento de ideas. El proyecto empleó la autoetnografía como diseño de investigación destinado a facilitar el acceso estratégico a la experiencia personal y la sintetizó en una obra de ficción. Así pues, la investigación se basa tanto en el conocimiento tácito como en el explícito para desarrollar la narrativa, su estructura y los tratamientos estilísticos.

Introducción

Carnival Land es una obra que utiliza la escritura creativa, la ilustración y la narración en el diseño de un libro ilustrado. Cuenta la historia del viaje transformador emprendido por una niña en una tierra extranjera donde los verdaderos deseos aparecen como disfraces en el desfile anual de Carnaval (Figura 1). Basado en la experiencia personal, ofrece una narración ficticia en metáforas como medio para debatir la dislocación cultural.

Este artículo esboza las metodologías para acceder y procesar el yo y ofrece una revisión del conocimiento contextual con campos relevantes del discurso teórico que informan el trabajo práctico. Se discuten ideas en relación con decisiones de diseño específicas que afectan a la construcción de la narrativa de la novela, su estructura física y el tratamiento visual del texto.



Figura 1. Uno de los grandes pliegos ilustrados de *Carnival Land*. *Carnival Land* es un libro ilustrado que cuenta la historia de una joven que emigra a un país extranjero. Sufre explotación mientras intenta encontrar su verdadero yo. La obra, que consta de 25 ilustraciones en un libro ilustrado encuadernado, formó parte de mi Máster en Arte y Diseño de la Universidad AUT de Aotearoa (Nueva Zelanda) (finalizado en 2012). La obra se basa en mi experiencia personal y en mis dificultades al emigrar de Brasil a Nueva Zelanda en 2004. La historia utiliza metáforas para hablar de las experiencias de trabajar ilegalmente, aprender un nuevo idioma, encontrar un trabajo y nuevos amigos como inmigrante.

Diseño de la investigación

En los proyectos dirigidos por la práctica, la articulación de la metodología no puede fijarse necesariamente al principio de la investigación. Sin embargo, cuando me embarqué en este proyecto comprendí que emplearía un proceso de investigación reflexivo

y experimental que seguiría distintos caminos a través de una forma de investigación multimétodo que utilizaba la autoetnografía y la heurística como marcos metodológicos.

Autoetnografía y autoinvestigación

Este proyecto tiene su origen en la experiencia personal, y el proceso de su explicación y desarrollo puede entenderse como una forma de investigación autoetnográfica. La autoetnografía es una forma de narración personal autobiográfica que explora la experiencia vital del escritor. Utilizando la experiencia de emigrar a Nueva Zelanda, me situé como el “nexo existencial sobre el que gira, se desvía y gira la investigación que se presenta a través del análisis crítico autorreflexivo de [mis] propias experiencias de disonancia y descubrimiento con los demás” (Spry, 2001, p. 726). La creación de la narrativa de *Carnival Land* utilizó una búsqueda autorreflexiva y una crítica de mis experiencias de inmigración como medio para comunicarme con los lectores e inspirarles

a reflexionar sobre su propia experiencia vital. Goodall (en Spry, 2001) sugiere que “una buena autoetnografía se esfuerza por utilizar un lenguaje y unos estilos relacionales para crear un diálogo intencionado entre el lector y el autor. Este diálogo se produce a través de la identificación cercana y personal -y el reconocimiento de la diferencia- de las experiencias, pensamientos y emociones del lector con las del autor” (p. 713). En mi obra, lo que hace que este diálogo sea potencialmente eficaz es el sentimiento de empatía con un ámbito ficticio que, podría decirse, trata de experiencias humanas universales de confusión, esperanza, pérdida y resolución de ser inmigrante.

Heurística y auto-búsqueda

Douglass y Moustakas (1985) sugieren que en una investigación heurística se produce un “compromiso inicial” “para descubrir un interés intenso, una preocupación apasionada que llama al investigador, que tiene un significado social importante e implicaciones personales y apremiantes” (p. 27). Así, sugieren la importancia de utilizar experiencias vitales significativas como fuente para una investigación.

Kleining y Witt (2000), Douglass y Moustakas (1985, 1990), Ings (2011) y Sela-Smith (2002) señalan que con una investigación heurística (especialmente cuando se trata de una búsqueda personal), el investigador a menudo no sabe la dirección en la que está viajando. Douglass y Moustakas (1985) sugieren que “los vagabundeos vagos y sin forma son característicos al principio” (p. 47). En *Carnival Land*, las metáforas narrativas y visuales se centran en la idea de un yo incrustado, representado por la protagonista de la historia. Al pensar en imágenes y situarme como protagonista de la historia (Figura 2), como sugieren Moustakas y Douglass (1985), pude entrar en “contacto con las

innumerables percepciones y conciencias que son puramente mías, sin la interferencia de restricciones o juicios, con total desprecio por la conformidad o la congruencia” (p. 47).

Moustakas (1990) nos recuerda a menudo que en la investigación heurística, la pregunta “surge de las profundidades de la persona, y los datos están dentro, mientras el yo está inmerso en la experiencia” (p. 96). En consecuencia, al escribir los guiones y diseñar la historia, dejé que los sentimientos surgidos de mi condición de inmigrante (soledad, asombro y confusión al descubrir una nueva cultura, dificultades con el idioma, dificultades económicas, separación de la familia e incertidumbre respecto a mi decisión de marcharme) se apoderaran del proceso de reflexión y creación e influyeran en él. Como sugieren Douglass y Moustakas (1985), al investigar el yo, uno debe intentar estar “abierto, receptivo y en sintonía con todas las facetas de la experiencia de [el] fenómeno [...] reconociendo el lugar y la unidad del intelecto, la emoción y el espíritu” (p. 16).

Mi sistema de narración, aunque superficialmente se ocupaba de comunicar experiencias como inmigrante, también se convirtió en un proceso de transformación interior. Al escribir guiones y posibles argumentos desde el punto de vista del “yo-que-siento”, reconocí y procesé los sentimientos, la identidad, la cultura y la experiencia como aspectos integrales del progreso de la investigación. Sela-Smith (2002) sugiere que en el proceso de autoescritura se produce una transformación que “siempre es

el subproducto potencial de vivir una crisis, de tal forma que el aprendizaje puede transmitirse a quienes lo escuchan, leen o ven” (p.82). Escribí y, al escribir, creé un texto y un mundo imaginario y un medio para afrontar cuestiones personales relacionadas con él. Este fenómeno puede asemejarse al concepto de *phrōnesis* de Aristóteles, en el que la práctica del hacer conduce a la transformación y la autocreación. Garrison afirma que, de este modo, “se crea un yo nuevo y mejor” (Garrison, 1997, p. 73).



Figura 2. Personaje principal y el hombre reptil. En esta parte de la historia, el hombre reptil se niega a contratar al protagonista. Gracias a ello, pude incrustarme como protagonista de la narración.

Revisión de los conocimientos contextuales

Tres áreas clave influyeron significativamente en *Carnival Land*. Se trata de las nociones de transgresión, carnalidad y Carnaval (Bakhtin, 1968); la estructura y el discurso en torno al bricolaje

(Lévi-Strauss, 1962); y los escritos relacionados con el viaje como rito de paso y como proceso de inmigración (Turner, 1960, 1969, 1979).

Carnaval

Bajtín, en *Rabelais y su mundo* (1968), ofrece un análisis tanto de la interacción entre lo social y lo literario, como del significado del cuerpo y el estrato material corporal inferior. Si entendemos la etimología de la palabra Carnaval como carne vale que significa despedida de la carne (Presdee, 2000, p. 36), nos encontramos con una frase que se cruza con ciertos principios del Carnaval como celebración. En ella, el participante altera el orden desprendiéndose de la carne (o del yo) en pos de otro yo (despreocupado). Las consideraciones de Bajtín sugieren que en el Carnaval se transgreden las distinciones binarias y se mezclan los opuestos. Las jerarquías sociales de lo cotidiano se ven trastocadas por voces y energías normalmente reprimidas. El acto de disfrazarse se convierte en una forma de imaginar transformaciones simbólicas y breves de la identidad y nuevos valores socioculturales.

Las discusiones de Bajtín influyeron tanto en la construcción de la narración como en la contextualización de *Carnival Land* y en ciertos vínculos entre la transición del yo y la naturaleza de

la inmigración. Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1984), también analiza la noción de polifonía como un estilo carnavalesco que utiliza muchas voces, o puntos de vista, para que uno pueda percibir una situación desde muchos ángulos. Bajtín (en Belova, King y Sliwa, 2008) describe lo polifónico como una “multiplicidad de voces y conciencias independientes y no fusionadas [...] cada una con iguales derechos y su propio mundo [que] se combinan, pero no se funden, en la unidad de un acontecimiento” (pp. 493-494). En *Carnival Land* esto puede verse a dos niveles. El primero es la relación entre la narración escrita y la narración ilustrada. Aunque se combinan para formar un texto final, lo hacen de maneras bastante opuestas. Las voces escrita e ilustrada no contienen los mismos niveles de enigma y matiz (la narración escrita es más estable y accesible que las ilustraciones, ricas en metáforas). Sus escritos sobre esta cuestión también influyeron en mi uso del dualismo lingüístico en la obra y en la utilización de voces lingüísticas paralelas (portugués e inglés) en la narración escrita de la historia (Figura 3).

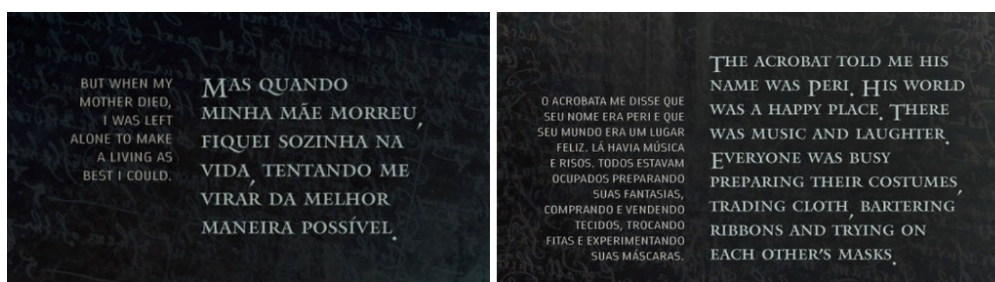


Figura 3. Jerarquía de voces bilingües en *Carnival Land*. A medida que se avanza en el texto, estas lenguas cambian de posición en la jerarquía de la narración. Aunque la obra siempre es bilingüe, las voces de los narradores que se alternan se ven potenciadas (hacia posiciones dominantes) por el lugar geográfico en el que se sitúa la historia.

Bricolaje

El término bricolaje fue introducido por primera vez por el antropólogo Claude Lévi-Strauss en su libro *Mente salvaje* (1962). El término procede del francés *bricoler*, como toquetear, jugar y, por extensión, hacer un uso creativo e ingenioso de lo que se tiene a mano (Louridas, 1999, p. 2). En este sentido, el bricolaje podría considerarse como cualquier acción espontánea que reconecta o ensambla fragmentos mitológicos existentes para generar nuevos significados. Lévi-Strauss sugiere que estas estructuras, improvisadas o inventadas como respuestas al entorno, podrían servir para establecer homologías y analogías entre el ordenamiento de la naturaleza o la sociedad, y así ser utilizadas satisfactoriamente como medio de explicación del mundo.

Knepper (2006) sugiere que Lévi-Strauss consideraba el bricolaje como “un modo adaptativo de estar en el mundo” (p. 71). Si analizamos el concepto de inmigración, vemos actuaciones de identidad reflejadas en marcadores semióticos de similitud y diferencia con otros. También vemos cambios de identidad que se producen en la aceptación de la transformación en un nuevo yo en nuevos contextos socioculturales. Sugiero que los inmigrantes se transforman en bricoleurs al alterar su cultura cuando se trasladan a un nuevo entorno. Knepper (2006) sugiere que el bricolaje cultural es una forma de transformar la desheredación cultural, de elaborar una “poética textual que reensambla los fragmentos de la memoria personal, la historia, las culturas, el lenguaje, los géneros y los modos narrativos” (p. 85). Vergès (en Knepper, 2006) cree que el bricolaje cultural es “una práctica y una ética de tomar prestado y aceptar ser transformado, afectado por el otro” (p. 71). Por lo tanto, sugiere que la identidad bricolaje se convierte en la relación entre el bricolaje-de-sí-mismo y el bricolaje-mutuo-con-el-otro en un contexto sociocultural.

Knepper (2006) afirma que “el bricolaje puede tener lugar a nivel individual, en una relación

interpersonal o a nivel colectivo o social” (p. 75). Utilizando su argumento, sugiero que el bricolaje puede verse en tres ámbitos. El primero es el nivel íntimo del yo transformador. Se trata de la propia inmigrante. El segundo se produce en sus relaciones con quienes la rodean en las interrelaciones cotidianas. El tercer nivel, sin embargo, es una identidad más amplia de la colectividad (o sociedad) que ha sido transformada por el proceso de inmigración.

Al igual que la inmigración, el Carnaval también puede relacionarse con el concepto de bricolaje. El acto de disfrazarse, sugiere Muggleton (2006), es un reensamblaje, una yuxtaposición y mezcla de elementos. Tal reensamblaje, sugiere, implica “al menos un grado mínimo de creatividad, originalidad y singularidad en los conjuntos resultantes” (p. 45). Bristol (1983) apoya este argumento cuando sugiere que el Carnaval representa “apropiaciones paródicas indebidas, préstamos y cambios de símbolos significativos” (p. 642). Por lo tanto, el Carnaval podría considerarse un bricolaje de valores socioculturales que, según Bajtin (1984), unifica y combina “lo sagrado con lo profano, lo elevado con lo bajo, lo grandioso con lo insignificante” (p. 123). Bristol (1983) cree que los disfraces de Carnaval permiten a la gente asumir nuevos papeles sociales en un desorden caótico y subversivo al “[tomar prestada] la ropa y la identidad de otro, y [adoptar] el lenguaje y los modales -incluso la posición social- de otro” (p. 643). En este proceso, la identidad sufre un reensamblaje simbólico.

La identidad del bricolaje es un concepto que utilizo en Carnival Land para describir un reensamblaje simbólico puesto de manifiesto como enfoque de la ilustración. Las teorías de Strauss sobre el bricolaje se relacionan, de forma más práctica, con el uso del fotomontaje como método creativo para tratar visualmente la diégesis del libro. Si concebimos una pieza de collage como un fragmento mitológico y, por

tanto, una identidad, la metáfora de la identidad bricolaje puede referirse a la conexión de fragmentos de fotografías en un nuevo todo. A través de este proceso, el collage presenta un reensamblaje simbólico y físico de la identidad.

Como *Carnival Land* trata de la dislocación y la búsqueda de identidad (en el proceso de inmigración), el collage se convirtió en una herramienta eficaz para la ilustración. Esto se debe a que al utilizarlo pude expresar altos niveles de ambigüedad e identidad desmembrada (y reensamblada). Por eso creo que el collage tiene el potencial de abrir nuevas formas de ver la realidad porque crea un mundo visualmente ambiguo. Ulmer (1985) sugiere que rompe la continuidad del discurso y “conduce necesariamente a una doble lectura: la del fragmento percibido en relación con su texto de origen” (p. 88). Dice: “El truco del collage consiste también en no suprimir nunca por completo la alteridad de [los] elementos” (p. 88). Yo sugeriría que esto ocurre porque el collage reúne dos contextos diferentes en un nuevo todo que parece no estar nunca completamente conectado. Esta doble lectura y alteridad de los elementos es lo que Brockelman (2001) describe como mundos

entrelazados. Damos sentido a estos mundos “aparentemente sin verdad, sin mapa” (p. 37). Son mundos que, sugiere, carecen de “un principio metafísico ordenador” (p. 37).

También podríamos argumentar que ciertas formas de entretenimiento público tradicional, como la pantomima, la ópera y el Carnaval, pueden hacer referencia a la inconsistencia y la estética de reensamblaje del collage. MacAloon (en Beeman, 1993) afirma que los actos públicos como el Carnaval “dan primacía a los códigos sensoriales y simbólicos visuales; [y] son cosas que hay que ver” (p. 380). Estos entornos teatralizados no nos piden que creamos que forman parte de la realidad que ocupamos. Por el contrario, son mundos en los que inmigramos. Son espectáculos collage que reconstituyen, reensamblan y revalorizan fragmentos de nuestras vidas. En *Carnival Land*, las poses, los personajes, los disfraces, los decorados y la narrativa constituyen una forma de espectáculo que tiene lugar en un mundo teatralizado (Figura 4). La disposición en collage de objetos reales refuerza las nociones de artificio, aunque extrañamente también nos sugieren un tipo de intensidad y distintividad que es transparente en cuanto a su construcción.



Figura 4. Personajes en procesión hacia el Espejo de los Yoes. Esta larga página desplegable muestra el entorno collageado y hace referencia a la naturaleza teatral de la historia.

Ritos de paso

Los ritos de paso se asocian generalmente a ceremonias rituales que marcan el progreso de una persona de un estatus a otro. Gennep (1960) describe una estructura común para los ritos de paso que engloba la separación, el margen (o liminalidad) y la agregación. Sugiere que la separación significa un acto de desprendimiento por parte de un individuo o grupo de una estructura social o condiciones culturales existentes. Durante el periodo marginal o liminal que le sigue, afirma que el individuo o grupo atraviesa una fase ambigua (ya sea un reino figurado o literal), con pocos atributos asociados al estado anterior o futuro. Por último, en su tercera fase de agregación, sugiere que el paso se ha completado. Margen (o limen), sugiere Gennep (1960), se refiere a lo transicional. En él, se ocupa una posición estructural de paradoja, ambigüedad, cuando no de invisibilidad y reclusión.

Las teorías de Turner (1960, 1969, 1979) relativas a los ritos de paso emplean el esquema de Gennep (1960) como una forma de enfatizar la naturaleza procesional de un rito de paso. Sin embargo, sus preocupaciones se centran principalmente en la fase intermedia (liminalidad) y la define como un periodo de “estar en un umbral”, un “entre y entre” (p. 465). Según él, se trata de un periodo en el que el individuo no pertenece a la sociedad de la que formaba parte anteriormente y aún no se ha reincorporado a una nueva sociedad. Turner (1960) hizo hincapié en las implicaciones de estos periodos para nuestra concepción de la propia sociedad. Este argumento permitió a Turner ampliar la idea de rito de Gennep (1960) desde los rituales de crisis vital (como las ceremonias tribales de nacimiento, pubertad y muerte) a otros momentos de transición social (como la peregrinación) y los rituales simbólicos de liminalidad pública.

Turner (1960) dice que la liminalidad puede describirse como una etapa de reflexión o un “despojarse de las pretensiones del ego de rango

y función social, con el fin de alcanzar una etapa de crecimiento más altamente individuada” (p. 3). En el marco de Campbell (2008), el estado liminal funciona para ayudar al héroe a tener éxito en su viaje y se “distingue por ejercicios formales, y por lo general muy severos, de ruptura, mediante los cuales la mente se separa radicalmente de las actitudes, apegos y patrones de vida de la etapa que se deja atrás” (p. 6).

El Carnaval podría considerarse un rito simbólico de paso que se produce en la fase liminal de las teorías de Turner y Gennep. Durante el Carnaval, las personas participan en un ritual simbólico de cambio de identidad y renegociación de los contextos socioculturales. Lo hacen asumiendo (con disfraces y comportamientos) un yo alternativo. Turner (1979) sostiene que el Carnaval es un ritual de liminalidad pública (communitas) que destaca “las funciones del comportamiento innovador colectivo” (p. 486). Turner (1960) sugiere que estos ritos transitorios niegan las reglas normales y la jerarquía social y, en su lugar, hacen hincapié en los vínculos entre las personas. Son estos lazos los que permiten que la sociedad funcione. Se refiere a esto como communitas, un proceso que niega las estructuras sociales y es transformador debido a su poder simbólico. Campbell (2008) sugiere que el propósito de un rito de paso es “conducir a las personas a través de esos difíciles umbrales de transformación que exigen un cambio en los patrones no sólo de la vida consciente, sino también de la inconsciente” (p. 6). Sugiere que esto da lugar a la generación de “nuevas formas de enmarcar y modelar la realidad social” (p. 6).

Este aspecto transformador del Carnaval puede verse como una forma de inversión simbólica; un momento de liminalidad que permite a la gente imaginar nuevos significados y valores en un ritual de representación. Sin embargo, Hall (1996) sostiene que las transformaciones, aunque no sean

explícitas, comienzan a impregnar gradualmente el contexto sociocultural. Es a través de este proceso que la naturaleza performativa del Carnaval se convierte en un proceso transformador del ser.

En mi opinión, un rito de paso puede concebirse como el viaje transformador que emprende un inmigrante para adaptarse a su nuevo hogar. En el proceso, puede llegar a adoptar valores diferentes en un nuevo contexto sociocultural y estos valores pueden ser la consecuencia de existir en un estado de liminalidad. A este respecto, Aguilar (1999) compara a un inmigrante laboral con un peregrino que pasa por un “período de sacrificio, abnegación ascética y abandono de la comodidad y los placeres mundanos” (párrafo 11). Sugiere que “la migración laboral internacional es un análogo del antiguo viaje religioso. Es una variante moderna y secularizada de la peregrinación ritual” (párrafo 12). El viaje transformador que es consecuencia de la inmigración puede compararse con el “viaje de logros que desemboca en un nuevo sentido del yo” de Aguilar (1999) (párrafo 1). Sugiere que esta transformación personal es el resultado de “haber experimentado un mundo más amplio y la exposición a otras culturas y otras nacionalidades”. Cuando regresan a su país de origen, “estos trabajadores emigrantes desprenden el aura de la transformación de sí mismos” (párrafo 52).

En *Carnival Land*, consideré la inmigración como una forma de peregrinación secularizada, y el Carnaval como un rito simbólico de paso y considerado como viajes transformadores. Así, la estructura de Genep (1960) (separación, limen y agregación) fue importante como referencia para la estructura y el contenido narrativos; sin embargo, las discusiones de Turner en torno a la naturaleza de la liminalidad fueron influyentes en mi consideración y tratamiento de los momentos de ambigüedad y paradoja experimentados por el personaje y en referencia al proceso de inmigración.

La narrativa de *Carnival Land* utiliza el simbolismo para hablar del rito del Carnaval como un breve estado de liminalidad (cuando la protagonista se encuentra en un proceso de ambigüedad). En este estado se produce una inversión de la identidad cuando los personajes se transforman en disfraces de Carnaval. Estos estados se correlacionan con conceptos de ritos de inmigración, en el sentido de que el viaje del protagonista/inmigrante es una transformación a través de un proceso liminal que ocurre dentro de un nuevo contexto sociocultural. La naturaleza procesual de los ritos de paso se relaciona con el orden cronológico de la narración. En este sentido, el relato describe el viaje escalonado de una inmigrante en su encuentro con una tierra extranjera.

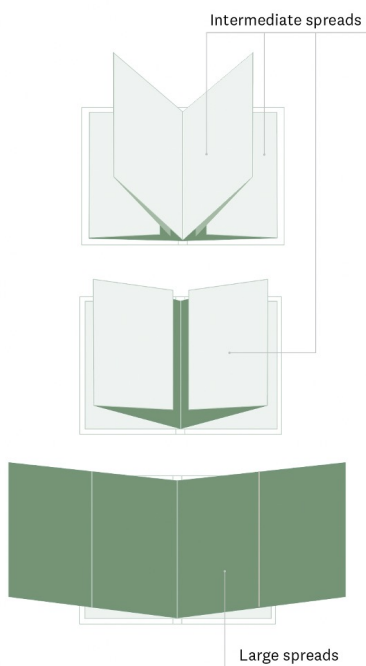
El acto de la representación

El acto de la representación es una metáfora para considerar el diseño de *Carnival Land*. Por lo general, se considera que una performance es un acontecimiento en el que participan intérpretes que combinan elementos de las artes visuales y escénicas. Frascana (1988) sugiere que podríamos considerar el diseño gráfico como un acto de performance porque buscamos, a través de la orquestación de elementos, comunicarnos con un público e influir en sus actitudes (p. 21). Langellier (1989) también sugiere que la narración de cuentos

podría considerarse una actuación porque un narrador habla “a un público en una situación social” (p. 249). Wyeth (en Nemerov, 1992) habla de la ilustración como una puesta en escena. Para él, se trata de una técnica teatral que se construye y moldea “en torno al tema de una historia o se planifica como un diseño ingenioso” (p. 46). Nemerov (1992) contextualiza esta idea cuando describe “el espacio del escenario [como] una metáfora del espacio de la ilustración” (p. 49).



Figura 5. Muestra de una tirada teatral. Los decorados (como los pisos) se colocan como distorsiones que aluden a la artificialidad de los entornos teatrales. Los artistas y el atrezzo de Carnival Land también están dispuestos bajo un sistema de iluminación artificial e imposible que, una vez más, sirve para alterar aún más las nociones de naturalismo.



Estructuralmente, Carnival Land puede verse como una serie de visitas a través del arco del proscenio (Figura 5). Esto también ocurre mediante el uso de pliegos de varias páginas (Figura 6). Los mundos se cubren con telas, accesorios extraños y máscaras. Las poses sustituyen lo naturalista por un sentido de lo teatral. En general, los personajes del libro se presentan en el escenario como si estuvieran dirigidos a un público invisible pero esperado. Sin embargo, conviene señalar brevemente algunas diferencias significativas entre Carnival y Teatro. Aunque Bristol (1983) sugiere que el Carnival y el Teatro son "instituciones vecinas con lógicas similares de representaciones y orientaciones similares a la realidad social en su conjunto" (p. 637), en el Carnival, la interacción entre el escenario y el público es menos restringida y, en este sentido, uno puede ser simultáneamente participante y espectador.

Figura 6. Pliegos plegados de varias páginas que muestran las transiciones entre las páginas. El libro construido en escena emula un mundo teatral al desplegar solapas grandes e intermedias (como telones en una obra teatral) y utilizar encuadernación en acordeón.

En términos de espacio físico, las diferencias entre Carnaval y Teatro se refieren a cuestiones de proximidad y movimiento. Turner (1979) señala que, por lo general, el Carnaval “utiliza los espacios cotidianos como escenario; simplemente los santifica durante un tiempo liminal” (p. 467). Por el contrario, el teatro tradicional suele representarse en o alrededor de un escenario construido al efecto, que puede entenderse como un espacio en el que se suspende la creencia y se representa una obra ante el público.

El espacio del proscenio en *Carnival Land*, frente a la skênê (telón de fondo), es el mundo en el que los actores representan la narración. Está poblado

de figuras en pose y decorados. Además, este espacio adopta a menudo un uso ilusorio de la perspectiva. Tradicionalmente, los suelos de los escenarios de proscenio se inclinaban ligeramente hacia arriba de delante hacia atrás. Era lo que se llamaba un escenario inclinado. Se diseñaba para contribuir a la ilusión de perspectiva y hacer a los actores más visibles para el público. Por eso, en mi obra a veces encontramos suelos de baldosas que se extienden hacia atrás con poca profundidad de campo para sugerir una sensación de perspectiva distorsionada, elevada y en retirada. En las representaciones teatrales, la ilusión de espacio tridimensional suele crearse utilizando una perspectiva de punto único de poca profundidad.

Conclusión

En este artículo he analizado cómo las metáforas y la narración de historias pueden articular una experiencia vital. También he examinado cómo un proceso de búsqueda de sí mismo puede ser esencial para que un inmigrante pase de un estado de alienación a la comodidad y el reconocimiento de la pertenencia (como estado interno). Sin embargo, la obra no es un viaje indulgente y narcisista al interior de uno mismo. Utiliza un viaje para crear un texto comunicativo. Sin embargo, el proceso de diseño también ha sido una progresión transformadora a través de la cual he llegado a aceptar lo que significa moverse entre culturas.

Este proyecto, de carácter autobiográfico, empleó un diseño de investigación destinado a facilitar el acceso estratégico a la experiencia personal para poder sintetizarla en una obra de ficción elegante. Como tal, la investigación iba más allá de las metodologías orientadas a los servicios que suelen emplearse en el diseño gráfico profesional. En su lugar, se dedicó a los procesos más nebulosos e inestables de la heurística y la experimentación exploratoria. Varios autores sobre heurística, como Moustakas (1985, 1990), Sela-Smith (2002), Ings (2011), Scrivener (2002), Wood (2004), Dineen

y Collins (2005), defienden la importancia de este tipo de enfoque para determinados tipos de narración creativa personalizada. Aunque a menudo inestables, tanto la autoetnografía como la investigación heurística pueden ayudar a exhumar y reconstituir el conocimiento. Dado que ambos enfoques implican altos niveles de morada, son capaces de acceder al interior en la búsqueda de la construcción de textos altamente distintivos.

A través de *Carnival Land*, analicé el papel de las metáforas en el diseño tanto del texto narrativo como del enfoque ilustrativo. El álbum trata esencialmente de un rito de paso que experimenta un inmigrante. Por ello, los textos teóricos que abordan las experiencias de ambigüedad, liminalidad y crecimiento (cuando uno se enfrenta a una reubicación cultural y física) han sido importantes para el proyecto. Junto con esto, la teoría que establece paralelismos entre el cambio de identidad y la indumentaria ha sido útil no sólo como medio de articular el proceso de asimilación y transformación, sino también para determinar cómo podría expresarse con éxito dicho proceso en forma de ilustración.

A la hora de analizar la relación entre imagen y texto y el uso de lenguajes escritos duales en la obra, la estructura polifónica de Bajtin ha proporcionado una forma útil de explicar el concepto de diseño de elementos opuestos que, aunque separados, alcanzan una especie de armonía a través de la orquestación.

Por último, el concepto de teatralidad se ha utilizado en *Carnival Land* como medio para debatir el diseño del libro como una representación que hace referencia deliberadamente al artificio y a las convenciones escénicas del espacio, la pose y el encuadre. Esta representación posiciona al lector, pero también explica ciertos enfoques adoptados sobre la naturaleza estructural e ilustrativa de *Carnival Land*. En este sentido, las comparaciones de Bristol entre Teatro y Carnaval y los argumentos de Wyeth de que la ilustración puede considerarse una escenografía han influido en la obra.

Carnival Land ha sido una forma de búsqueda. Ha buscado recuerdos. Los ha entrelazado con las aspiraciones que tenía como inmigrante. He buscado formas de narrar que pudieran captar la intensidad, la desilusión y el asombro de la inmigración. Todo ello fusionado con el espíritu de los carnavales que salpicaron de color y sueños mi infancia. En este proyecto, los olores, los gritos, las risas, la suciedad, la corrupción, el color, el ritmo y la ilusión se convierten en una orquestación teatralizada de imagen y texto. En el escenario impreso, *Carnival Land* es una representación de metáforas. La escenificación teatral de mi relato no me separa de mi historia. Aparezco (físicamente) dentro de ella como pequeños fragmentos ornamentados, pero lo que es más importante, aparezco detrás de ella. Llevo mis plumas al cuello como un arlequín, y observo desde lejos la respuesta a lo que he creado.

References

- Adamowicz, E. (1998). *Surrealist collage in text and image: Dissecting the exquisite corpse*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Aguilar, F. (1999). Ritual passage and the reconstruction of selfhood in international labour migration. *Journal of Social Issues in Southeast Asia [On-line Journal]*, 14(1)
- Bakhtin, M.M. (1968). *Rabelais and his world*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Bakhtin, M. (1984). Problems of Dostoevsky's poetics (Vol. 8). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Beeman, W.O. (1993). The anthropology of theater and spectacle. *Annual Review of Anthropology*, 22, 369-393.
- Belova, O., King, I., & Sliwa, M. (2008). Introduction: Polyphony and organization studies: Mikhail Bakhtin and beyond. *Organization Studies*, 29(493), 493-500.
- Bent, M. (1999). *The grammar of early music: Preconditions for analysis, tonal structures of early music*. In C.C. Judd (Ed.), *Tonal structures of early music*. New York, NY: Routledge.
- Bristol, M.D. (1983). Carnival and the institutions of theater in Elizabethan England. *English Literary History*, 50(4), 637-654.
- Brockelman, T.P. (2001). *The frame and the mirror: On collage and the postmodern*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Campbell, J. (2008). *The hero with a thousand faces*. Novato, CA: New World Library.
- Curry, A.B., & Velazquez, J. (2010). Dorothy and Cinderella: The case of the missing prince and the despair of the fairy tale. In K.K. Durand & M.K. Leigh (Eds), *The universe of Oz: Essays on Baum's Series and its progeny*. Jefferson, NC: McFarland.
- Dineen, R., & Collins, E. (2005). Killing the goose: Conflicts between pedagogy and politics in the delivery of a creative education. *The International Journal of Art & Design Education*, 24(1), 43-52.
- Douglass, B.G., & Moustakas, C. (1985). Heuristic inquiry: The internal search to know. *Journal of Humanistic Psychology*, 25(3), 39-55.
- Duque-Páramo, M.C. (2004). *Colombian immigrant children in the United States: Representations of food and the process of creolization*. [Unpublished doctoral dissertation]. University of South Florida, Tampa, FL.
- Ernst, M. (1934). *Art of the 20th Century* [On-line weblog]. Une Semaine de Bonte [collages]. Retrieved from http://www.all-art.org/art_20th_century/ernst_Max1.html
- Frascara, J. (1988). Graphic design: Fine art or social science? *Design Issues*, 5(1), 18-29.
- Garrison, J. (1997). *Dewey and Eros: Wisdom and desire in the art of teaching*. New York, NY: Teachers College Press.
- Genep, A.V. (1960). *The rites of passage*. London, UK: Routledge.
- Grisham, T. (2006). Metaphor, poetry, story-telling and cross-cultural leadership. *Management Decision*, 44(4), 486-503.
- Gutierrez, J. (2010). Psychospiritual wisdom: Dorothy's monomyth in The Wizard of Oz. In K.K. Durand & M.K. Leigh (Eds), *The universe of Oz: Essays on Baum's series and its progeny*. Jefferson, NC: McFarland.
- Hall, S. (1996). *For Allon White: Metaphors of transformation*. In D. Morley & K.-H. Chen (Eds), *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies*. New York, NY: Routledge.
- Ings, W. (in press). Managing heuristics as a method of inquiry in autobiographical graphic design theses. *The International Journal of Design Education*, 30(1).
- Louridas, P. (1999). Design as bricolage: Anthropology meets design thinking. *Design Issues*, 20(6), 517-535.
- Kittay, E.F. (1987). *Metaphor: its cognitive force and linguistic structure*. Oxford, UK: Clarendon.
- Kleining, G. & Witt, H. (2000). The qualitative heuristic approach: A methodology for discovery in psychology

and the social sciences. Rediscovering the method of introspection as an example. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* [On-line Journal], 1(1).

Knepper, W. (2006). Colonization, creolization, and globalization: The art and ruses of bricolage. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism* (21), 70-86.

Langellier, K.M. (1989). *Personal narratives: Perspectives on theory and research*. Text & Performance Quarterly, 9(4).

Lévi-Strauss, C. (1962). The science of the concrete. In C. Lévi-Strauss (Ed.), *The savage mind* (Vol. 1, pp. 1-33). Paris, France: Weidenfeld and Nicolson.

Lys, L. (2010). *Lys Lydia Selimalhigazi* [On-line weblog]. Retrieved from <http://lysdesign.blogspot.com/>

Moustakas, D. (1990). *Heuristics research: Design, methodology, and applications*. London, UK: Sage.

Morris, P., Fidler, M., & Costall, A. (2000). Beyond anecdotes: An empirical study of anthropomorphism. *Journal of Human-Animal Studies*, 8(2), 151-165.

Muggleton, D. (2006). *Inside subculture: The postmodern meaning of style*. New York, NY: Oxford International.

Nemerov, A. (1992). N. C. Wyeth's theater of illustration. *American Art*, 6(2), 36-57.

O'Brien, J. (2005). *The production of reality: Essays and reading on social interaction*. London, UK: Pine Forge.

Polanyi, M. (1967). *The tacit dimension*. New York, NY: Anchor.

Presdee, M. (2000). *Cultural criminology and the carnival of crime*. New York, NY: Routledge.

Roch, M. (2009). Martine Roch [Personal website]. Retrieved from <http://martineroch.net/>

Schechter, J. (2003). *Popular theater: A sourcebook*. London, UK: Routledge.

Schon, D.A. (1983, 1987). *The reflexive practitioner: How professionals think in action*. New York, NY: Basic.

Sela-Smith, S. (2002). Heuristic research: A review and critique of Moustaka's method. *Journal of Humanistic Psychology*, 42(3), 53-88.

Spry, T. (2001). Performing autoethnography: An embodied methodological Praxis. *Qualitative Inquiry*, 7(6), 706-732.

Tan, S. (n.d.). *Picture books: The arrival* [Personal website and artist's commentary]. Retrieved from <http://www.shauntan.net/books.html>

Tan, S. (2006). *Picture books: The arrival* [illustrations]. Retrieved from <http://www.shauntan.net/books.html>

Taymor, J. (n.d.). *Costumes Work Inc* [Institutional website]. Retrieved from <http://www.costumeworksinc.com/gallery/CWPstag.html>

Turner, V. (1960). Betwixt and between: The liminal period in rites of passage. In L.C. Madhi, S. Foster & M. Little (Eds), *Betwixt & between: Patterns of masculine and feminine initiation*. Peru, IL: Open Court.

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-Structure*. New Jersey, NJ: Rutgers.

HOW TO QUOTE (APA)

Tavares, T. (2024). Carnival Land: An creative consideration of sequential storytelling to discuss cultural dislocation. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 01-39. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.26>