



Entrevista com Lois Weaver

por Ana Bernstein
NY, julho de 2004

Ana: Eu gostaria que você falasse sobre o processo de trabalho de *To My Chagrin*, de *What Tammy Needs to Know* e do trabalho que você fez em London, *On the Scent* – eu entendo que você fez este trabalho no Brasil também.

Lois: Sim, fizemos em Porto Alegre, num festival.

Ana: Como foi?

Lois: Foi ótimo. Nós gostamos muito. O trabalho é realmente traduzível. Acabei de fazê-lo também em Xangai, com um tradutor. Somos três, e cada uma de nós usa um cômodo de uma casa ou de um apartamento. Eu fico na sala, Leslie Hill na cozinha e Helen Paris no quarto e as pessoas entram em grupos de quatro. Elas entram no meu espaço e eu sou a anfitriã. É uma performance teatral mas é bastante presente e interativa porque nós estamos bem ali e é tudo sobre cheiros e memória. Então eu as trago para dentro e conversamos sobre memórias que associamos com cheiros e produzimos os cheiros enquanto estamos conversando. Eu faço um tipo de mulher mais velha decadente que é viciada em perfume e chocolate. Eu ofereço a elas perfumes e chocolates, violetas, rosas, mas não lhes dou imediatamente; tenho essa

coisa tipo “entrem, mas não cheguem muito perto”. Falo sobre perfumes e minhas memórias sobre perfumes de quando era criança. Então eu vou para a cozinha de Leslie e ela está cozinhando costeletas de porco e fumando cigarros e falando sobre o sudoeste do Novo México, sobre ser de Los Alamos. Ela combina essas memórias olfativas com um sentimento de ter crescido com medo de uma guerra nuclear e fala sobre Hiroshima; ela entrelaça essas coisas. No quarto de Helen, ela está na cama, doente, então é um quarto de doente, cheira como um quarto de doente. O trabalho dela é sobre envelhecimento e memória, sentimento de perda e sobre classe, de certa forma, porque é sobre ser uma mulher de classe média que está envelhecendo, é sobre a mãe dela. Depois o público retorna para mim e eu lhes peço que me contem uma memória associada a um cheiro e eu gravo isso em vídeo. A Leslie e a Helen estão recolhendo este material em vídeo e fazendo coisas diferentes com ele. Elas fizeram um DVD de todas as performances que fizemos em Londres chamado *Essências de Londres*, mas elas estão basicamente recolhendo o material para diferentes tipos de documentação.

Entrevista realizada como parte da pesquisa de Ana Bernstein para sua tese de doutorado *DO CORPO/DO TEXTO – DESEJO E AFETO EM PERFORMANCE* no programa de Estudos da Performance da New York University.

Ana: Quanto tempo dura a performance?
Lois: Quarenta minutos.
Ana: E quantas performances vocês fazem em um dia?

Lois: Fazemos até oito por dia.

Ana: E a Leslie fica cozinhando costeletas de porco todo o tempo...

Lois: Ela fica cozinhando costeletas de porco (ri)... E eu fico comendo chocolate. É uma experiência realmente interessante para mim porque cada uma de nós escreveu sua própria parte e depois juntamos tudo. Tenho a sensação de ser bastante feminina, há algo muito feminino a respeito, para mim. Não acho que pretendíamos fazer isso, mas foi o que aconteceu. E muito íntimo; eu não tinha tido esse tipo de experiência íntima de performance. É um trabalho de tempo integral, é como ter um trabalho de oito horas por dia, então você está lá apenas, acho fascinante. Eu gosto.

Ana: Vocês fazem esse trabalho regularmente?

Lois: Fazemos quatro vezes e paramos para descansar e depois fazemos mais quatro [num dia]. Três dias é o máximo que fizemos sem ter que parar porque é muito...

Ana: ...exaustivo emocionalmente?

Lois: Sim, emocionalmente e por ser tão íntimo com estranhos – é quase como ser uma prostituta, acho. Quero dizer, você sabe, de um jeito engraçado, você traz alguém bem ali com você...

Ana: Você os seduz.

Lois: E então você tem que estar presente de forma tão diferente de quando você está no palco.

Ana: De que forma é diferente?

Lois: Acho que no palco você busca estar absolutamente presente no momento, na respiração e tendo este tipo de contato com as pessoas, você realmente não consegue tanto no palco, porque você tem aquela distância. E você tem também a preocupação de manter algo se movendo por uma hora inteira. Ao passo que quando as pessoas entram, você pode apenas estar ali e seguir o roteiro. Você tem que ter um

roteiro, mas é muito imediato. Minha parte dura apenas seis minutos por vez, então é só isso, seis minutos, não é preciso construir e ter um arco de energia, é o que quer que se passe entre nós e então é isso.

Ana: A relação de controle também é um pouco diferente. No palco você tem controle do trabalho, há todas essas convenções sobre a forma de participação do público, o que é diferente quando você está no mesmo espaço, você não tem tanto controle...

Lois: Você não tem tanto controle e minha tarefa é controlar. É minha tarefa seduzir e trazer o público para dentro e fazer com que saibam onde estão os limites, fazer com que saibam que sim, podem entrar, podem interagir conosco, mas nós estamos fazendo isso. Eu adoro isso; esse tipo de jogo de poder tão próximo, adoro. Adoro ver o quão perto posso deixá-los chegar sem perturbar nosso show, basicamente. Porque às vezes eles interagem comigo e eu tenho que — sem alterar meu personagem — tenho que manter o fluxo.

Ana: E as memórias do público afetam seu roteiro de alguma forma?

Lois: Não. Nós temos um tipo de álbum de recortes e ele apenas adiciona a este álbum, então não o mudam de fato. Porque quando eles voltam e me contam suas memórias, eu sou de fato a mesma personagem, mas estou atrás da câmera. Estou atrás da câmera quando eles entram, contando minha própria memória, como se a estivesse gravando, como se a estivesse catalogando, como se estivesse engarrafando essa coisa porque tenho que fazê-la, é uma convenção que criei. E então quando eles retornam eu digo, ok, vocês têm que contribuir algo antes de partir para que eu possa continuar fazendo isso.

Ana: E elas se sentem confortáveis com isso?

Lois: Sentem. Acho que há algo sobre o trabalho, sobre a forma como se desenvolve, que no momento em que elas chegam a este ponto elas se sentem muito emocionais e acho que ter um cheiro ajuda as pessoas a se abrirem de qual-



quer maneira. Elas estão incrivelmente abertas. De fato, algumas pessoas retornam e dizem, “não posso acreditar que lhe contei essa história”. É engraçado porque na China eles distribuíram algumas coisas antes da performance, de forma que as pessoas estavam cientes de que iriam contar uma estória, então houve uma forma muito diferente de contar estórias.

Ana: Como funcionou com a língua?

Lois: Tínhamos um tradutor em cada cômodo, então cada uma de nós tinha sua própria pessoa. Tentamos fazer a tradução acontecer a partir da perspectiva do público. Em outras palavras, ao invés de ser outro personagem comigo na sala, era uma voz de dentro da cabeça do público que ajudava a traduzir. Acho que funcionou melhor para mim do que pode ter funcionado para as outras.

Ana: Você já tinha trabalhado com a Leslie e a Helen antes?

Lois: Eu as conheço há muito tempo. Dei algumas oficinas em Londres há algum tempo e uma delas fez a oficina. Leslie e eu fizemos um pequeno projeto na internet tempos atrás. Estivemos nos mesmos lugares, ao mesmo tempo, nos mesmos painéis, elas fizeram coisas diferentes comigo, mas esta é a primeira vez que de fato fizemos um projeto criativo juntas. E vamos fazer outro – se tudo der certo, vamos começar a trabalhar durante a convenção republicana aqui em NY com o suporte da Franklin Furnace, um projeto chamado Roupas Sujas. Vamos usar a Convenção e cada uma de nós vai fazer uma performance na rua por dois dias e filmar. Minha performance vai ser pendurar lençóis. A Leslie vai pendurar blusas e Helen vai pendurar toalhas de mesa e guardanapos. Eu estou enfrentando problemas com meus lençóis, eu chamo Confrontando Sonhos, então a minha performance gira em torno da branquidão [da questão da branquidão]. E a Leslie também, mas do ponto de vista do homem branco, a minha é mais da perspectiva de uma mulher do sul e a Helen vai examinar questões de etiquetas e maneiras porque classe é uma questão importante

para ela. E a razão porque vamos fazer isso durante a convenção é porque é uma ótima atmosfera para fazer ações de rua. A idéia é pendurar roupa como uma forma de terrorismo doméstico. Não sei o que vamos fazer – até certo ponto podemos apenas encontrar um lugar público e pendurar a roupa e distribuir um cartão dizendo “você está presenciando um ato de terrorismo doméstico” e então além disso nós incluiremos o que é nossa roupa suja – você sabe, roupa suja para o resto deste governo, para este país, para nossas questões culturais, culpa, o que seja... E então editaremos esse material junto com outras séries de curtas que esperamos projetar na rua.

Ana: Você não fez algo parecido com as mulheres nas prisões no Brasil?

Lois: Bem, eu há muito sou obcecada com roupa suja, então fizemos *In the House*, que é uma instalação, onde instalamos toda essa roupa branca no espaço e projetamos o trabalho em vídeo que as mulheres fizeram. Penduramos uma corda de roupas e projetamos nas roupas. E fizemos o evento Dia Internacional da Roupa Suja, em que pedimos as pessoas para escrever seus desejos nas roupas.

Ana: Este trabalho e também *On the Scent* me lembram da performance da Marina Abramovič – ela fez duas performances que têm muito a ver com o que você está descrevendo. Uma se chama *Come Wash with Me*, em que as pessoas trazem sua roupa suja para ela lavar...

Lois: Oh, uau...

Ana: E a outra tem a ver com seu último trabalho, porque o trabalho dela é todo voltado para a participação do público, fazer o público ser parte do trabalho ao ponto de transformar o público na própria obra. Ela cria objetos para o público sentar ou se deitar, ou ficar em pé sobre eles. Então ao invés do público assistir o artista fazendo algo, você vê o artista ou o público assistindo ao público fazer algo, é uma espécie de inversão. Traz o público para dentro da obra, o que *On the Scent* também faz.

Lois: Faz, faz sim. Você tem que estar ali, você não é um espectador passivo. No mínimo, você tem que ir de um espaço ao outro e caminhar por esses ambientes.

Ana: Você os leva para os outros ambientes também?

Lois: Eu dou uma espécie de indicação, usando meu texto. Minha memória inicial é sobre uma vendedora da Avon que nunca retornou – você não pode depender das vendedoras da Avon porque elas são itinerantes, temporárias, vão de porta em porta, e eu os guio até a próxima porta usando o texto. E eu estou no corredor quando eles saem daquele quarto – dependendo da geografia – para indicar o outro ambiente. Então tenho uma espécie de presença orientadora, mas é muito sutil.

Ana: É interessante porque você pode fazer este trabalho em praticamente qualquer lugar, é muito fazer viajar com este trabalho.

Lois: É fácil de viajar e surpreendentemente há muitos apresentadores interessados – não achávamos que ia ser o caso porque você não pode admitir muitas pessoas, então economicamente não é um bom negócio em termos de lugares. Nós também queremos que seja de graça, então quando fazemos tem sido entrada franca. Temos tido muita sorte com convites para temporadas. Parece que vamos para a Austrália em fevereiro. Abramoviã foi uma grande influência — não muito para mim, embora eu adore o trabalho dela — mas uma grande influência para elas, então não me surpreende se alguns desses elementos estão presentes.

Ana: Gostaria de falar um pouco sobre To My Chagrin.

Lois: Tudo começou quando a Peggy foi abordada por Jump Start, de Santo Antônio, Texas, para fazer um projeto com a comunidade e uma performance com o Esperanza Center. Eles têm muitos espaços, tem uma bolsa Rockefeller Map e outras coisas, mas no fim eles não receberam todo o dinheiro e então não puderam fazer o trabalho com a comunidade. Mas o suporte era para um trabalho em torno de raça e herança, esse era o projeto, então ela acabou

fazendo um trabalho baseado na relação dela com Ian [neto de Peggy Shaw]. Então quando ela recebeu o convite/bolsa, ela teve que escrever o trabalho. Nós não tínhamos trabalhado juntas por muito tempo daquela maneira e eu não dirigia há algum tempo, desde que a companhia se separou. Uma vez que a companhia se separou começou uma dinâmica de poder que nós não tínhamos quando estávamos na companhia. Então nos juntamos e experimentamos isso, eu dirigindo para ver se funcionava.

Ela queria muito colaborar com a Vivian [Stoll, música] e ela sabia que queria ter uma música no palco. Elas começaram a trabalhar juntas fazendo escrita associativa, escrita de impulso, apenas escrevendo todos os dias, discutindo idéias. Algumas vezes essas idéias se transportavam para o reino musical e elas brincavam com idéias musicais. Elas fizeram isso por alguns meses e no verão anterior a performance elas me apresentaram bastante material bruto e esta é a forma como trabalhamos no passado. Nós realmente liberamos a escrita — porque algumas coisas se aplicam ao projeto e outras não, mas são escritas em torno das idéias. E então eu recorto e colo numa forma. Uma vez que eu recorto e colo essas partes individuais, de forma que as partes estão intactas, elas começam a trabalhar nelas e transformá-las em partes musicais. E então eu as examino de novo e as edito e uma vez que decidimos quais as partes corretas, nós as experimentamos em ordens diferentes. Eu normalmente determino a ordem – você deve fazer isso e isso, tentar isso. Então eu basicamente editei o texto e a estrutura do trabalho que ela fez em San Antonio. Era para eu ter ido e dirigido o trabalho para ela. Mas a semana que íamos passar montando o trabalho foi a semana do 11 de setembro. Eu estava no avião vindo para cá para ensaiar mas o avião teve que retornar, então não pude chegar lá. E essa era a única semana que tinha, por causa da faculdade. Então a Peggy foi fazer o trabalho em San Antonio e arranjou alguém lá só para ajudar com a montagem, Steve Bailey. E levou a Stormy Brandenberger — nós já íamos traba-



lhar com a Stormy como coreógrafa, então Steve e Stormy coreografaram o trabalho na forma original que eu editei. Fizemos muitas coisas por telefone também, como sempre fazemos. E então ela apresentou novamente o trabalho lá e fui ver o trabalho naquele formato alguns meses depois. E trabalhamos em reformatar e reeditar o trabalho. Então ela fez o que nós chamamos da versão rock and roll para a National Performance Network Conference – nós extraímos a estória da árvore e ela fez basicamente os números mais musicais. E as pessoas realmente amaram. Então quando chegou a hora de fazer a temporada aqui [em NY, no Performance Space 122] tivemos realmente que pensar o que queríamos fazer – se queríamos expandir aquilo ou se queríamos reintegrar e repensar a estória da árvore no trabalho. E decidimos recolocar a estória da árvore. Então começamos a ensaiar com o que ela [Peggy] já tinha feito e realmente desconstruímos tudo em termos de direção, mas estávamos ainda re-editando e mudando coisas e cortando. E num certo momento nós pegamos duas ou três partes diferentes e juntamos para fazer aquela música que chamamos de música de Otis Reading, em que ela fala sobre dirigir sendo negro. Este foi o tipo de trabalho criativo mais cru naquela parte do processo, todo o resto foi sobre direção e brincar com a estrutura e editá-la um pouco, montando o trabalho.

Ana: O Ritmo & Blues é uma grande influência para Peggy, falamos muito disso. Você também tem este background?

Lois: Acho que porque somos parte da mesma geração, este é o meu reservatório mais forte – você sabe, cresci com Otis Reading, vi Otis Reading se apresentando quando era criança e, para mim, vendo Otis Reading, Sam & Dave, Four Tops, foi quando compreendi o que significava estar no palco e o quão excitante podia ser. E não acho que como jovem, uma jovem do sul, eu não pensava que isto era o que eu queria ser, mas entendi o prazer que é estar no palco daquela forma. Então é um grande reservatório para mim, mas acho que é ainda maior para Peggy, é muito mais a linguagem dela

que a minha. Eu não tenho uma linguagem tão musical quanto a Peggy. Sim, nós compartilhamos isso, então não foi um recurso difícil para nós.

Ana: E o carro sempre foi parte do trabalho?

Lois: Bem, foi no início do primeiro verão quando estávamos apenas trabalhando no show e ainda estava muito cru... carros sempre foram algo importante para Peggy, nós sempre gozamos disso, sempre temos um par de carros velhos por perto e ambas somos fascinadas com a idéia de ferro velho. Falamos sobre querer fazer um trabalho – de fato, pensamos em fazer nossos dois trabalhos juntos no contexto de um ferro velho onde Tammy está no trailer e Peggy na caminhonete. Acho que para nós é uma questão de classe. Ambas vimos da classe trabalhadora, daquele “lixo branco” ou “lixo de trailer”, então o ferro velho é uma boa atmosfera. E isso começou a penetrar este trabalho e ela não podia parar de pensar em carros. Também quando ela começou a pensar diretamente sobre o trabalho e o que significava descrever masculinidade para seu neto, era sempre a imagem de um carro que surgia, então era a coisa mais lógica — ela disse, “quero um carro no palco”. Eu disse, “ok, vamos experimentar”. E então porque os texanos são pessoas para quem tudo é possível, eles disseram, “ok, vamos tentar”. E consegui uma caminhonete.

Ana: Mas vocês também tinham um carro em Lesbians Who Kill.

Lois: É verdade, é verdade. Meu Deus, tinha me esquecido disso.

Ana: A árvore está presente tanto em Menopausal Gentleman quanto em To My Chagrin – Peggy começa Menopausal Gentleman narrando como estava andando pela rua e bateu numa árvore. É interessante também como ambas narrativas são dirigidas pelo corpo, estruturadas em cima do corpo. É também o corpo como máquina e há a metáfora do trem em Menopausal Gentleman e a do carro em To My Chagrin. Para mim, To My Chagrin é uma seqüência de Menopausal Gentleman.

Lois: Ela tencionava fazer uma trilogia. Quando ela fez *Menopausal Gentleman* ela queria fazer uma trilogia. Pois é, a mente de Peggy não funciona desse jeito. Quero dizer, de certa forma, ela tem sua própria lógica, por isso ela é uma escritora sensacional, acho. E eu sou muito lógica. Na verdade, este é um dos nossos maiores conflitos. Ela não teria pensado isso diretamente, é completamente subconsciente como isso aparece. Você tem razão, isto sai do corpo e das experiências dela.

Ana: Qual é o outro trabalho da trilogia?

Lois: *You're Just Like My Father*. Ela disse depois de *Menopausal Gentleman*, "Vou fazer uma trilogia. Vou fazer a terceira parte da trilogia". Mas não acho que ela pensou isso estruturalmente. Acho que ela mesma se surpreendeu ao dizer isso. E para ela é muito mais a respeito do corpo butch, da experiência butch, sendo uma criança com sua mãe, crescendo e se identificando daquela forma e em *Menopausal Gentleman* passando pela menopausa como uma mulher butch e depois como avó, então ela fez esta conexão.

Ana: Acho fascinante, é tão rico, há tantas coisas que você pode pensar a respeito, não somente em termos de sexualidade, mas também em termos de noções de feminino e de discursos científicos, do discurso médico sobre o corpo, e como isso afeta as mulheres...

Lois: E como isso se expressa e é vivido — porque aquela experiência não se expressa. Uma das coisas para mim em *Menopausal Gentleman* é que é tão mais fácil ouvir isso vindo de uma mulher butch em um terno do que de uma femme, de certa maneira. Porque é como a máscara, como *cross dressing* torna claro esse ponto. Acho que *cross dressing* de fato torna isso claro para a menopausa neste caso. E é isso que eu amo neste trabalho.

Ana: E este outro trabalho que eu gosto tanto, que é parte de *Double Agency, It's a Small House and We Lived In it Always...*

Lois: Eu adoro este trabalho.

Ana: E como vocês tiveram a idéia de fazê-lo?

Lois: Minha colega Suzy Willson estava ensinando comigo na faculdade quando eu comecei a dar aula no Queen Mary em Londres e ela é treinada na escola Lecoq e em teatro físico, teatro visual. Teatro além da palavra, ela chama. Ela viu *Salad of the Bad Café* e gostou do meu trabalho e de Peggy e disse, "gostaria de fazer uns workshops com vocês, workshops de pesquisa apenas, vocês topam?" E eu disse, "sim, seria ótimo, porque gostaríamos de experimentar algo diferente". Então fizemos alguns workshops em que ela nos guiou em sua metodologia e ao fim ela disse, "vocês gostariam de fazer um trabalho curto juntos?" E dissemos, "sim, seria ótimo". Então conseguimos uma pequena comissão para uma Oktober Fest em Londres e começamos a trabalhar. Ela dirigiu e junto com o parceiro dela, Paul — que também fez a música para Tammy — estruturaram o trabalho, escreveram a música e escreveram as idéias e Peggy e eu trouxemos nosso ... você sabe, a forma como sempre trabalhamos juntas, o que estamos pensando a respeito. Eu não conseguia tirar a palavra *trespassar* da minha cabeça, eu apenas pensava que era uma palavra tão bonita, *trespassar*, a forma como parece, a forma como soa, a idéia. Eu disse, "gostaria de fazer algo sobre *trespassar*". E conversamos a respeito — obviamente isso levantou a questão de limites e isso por sua vez levantou a idéia daquilo que estamos sempre trabalhando em nossas performances — nossa relação, nossa longa relação. E começamos a improvisar no estilo deles [Suzy e Paul], o que é algo que não fazemos, nós não improvisamos, nós construímos. Começamos a improvisar e estes pequenos enredos começaram a se desenvolver em torno de competição, limites, amor e relação. Então a Suzy começou a construir uma estrutura em torno dessas idéias realmente pequenas e sua tarefa conosco era fazer com que fôssemos simples e quietas, porque nós queríamos acrescentar — nós acrescentávamos isso e acrescentávamos aquilo...

Ana: O vaudeville retorna...



Lois: O vaudeville e as múltiplas camadas: sim, é isso mas também é isso, e ela é um homem e também é uma mulher... E obviamente isso existe no trabalho, mas ela [Suzy] está constantemente tentando fazer com que não usemos nossos hábitos no que concerne a sedução do público, apenas fazer o público chegar a nós e confiar na presença ao invés de forçar a presença, algo que temos feito ao longo dos anos. Então é um prazer tão grande, eu posso entrar no palco neste momento e fazer este trabalho, o que é interessante porque isso realmente informa o modo como tenho feito *On the Scent* também, há algo a respeito... algo que apagou em mim esse tipo de linha entre performance e vida e eu adoro isso.

Ana: Gostaria de falar sobre a separação da companhia e o que isso significa. Você disse que as relações de poder se transformaram, queria que você falasse um pouco sobre isso... Se vocês têm planos para as três trabalharem juntas novamente ou...

Lois: Acho que há duas separações de certa forma. Há a separação da Deb [Margolin] e eu e Peggy nos separamos de forma diferente. A separação da Deb acho que foi uma progressão natural. Sei que era difícil para ela trabalhar com um casal e nós trabalhamos constantemente para tentar melhorar essa situação, mas a dinâmica de duas pessoas que vivem juntas e que têm uma sutileza de linguagem e também eu estava cuidando de todos os negócios e havia uma forma com que eu podia me comunicar com Peggy mas que por vezes não se traduzia com a Deb. E sei bem as dificuldades dessa dinâmica porque estou vivendo neste momento com a Leslie e a Helen, então me lembro de como deve ter sido difícil para a Deb apenas nesse nível pragmático. Também nós éramos queer e estávamos nos identificando cada vez mais como queer e embora Deb fosse bastante queer, ela não queria ser conhecida como uma companhia lésbica. Não que ela tivesse alguma homofobia a respeito, mas esta não era sua identidade. Não acho que é como ela queria ser vis-

ta. E ela queria muito uma carreira solo. E aí ela casou e teve todos esses bebês. Acho que ela poderia ter tido uma carreira solo e nós poderíamos ter continuado a trabalhar juntas se essas coisas não tivessem se acumulado de certa forma. Não foi uma separação acrimoniosa, foi uma espécie de distanciamento. Começamos a nos distanciar depois que fizemos *Lesbians Who Kill*, que foi a primeira vez que ela escreveu conosco mas não atuou conosco. E acho que essa foi a ponte para isso e depois disso ela ficou muito mais envolvida em seu próprio trabalho e sua família. O outro conflito real que existiu durante todo o tempo era que Debbie não queria fazer turnês, o que era difícil. Se você vai levar todo esse tempo fazendo um trabalho, obviamente você não pode ficar parada.

Ana: E também por razões econômicas...

Lois: Exatamente, caso contrário você não ganha nenhum dinheiro sem fazer turnês. E ela não gostava de viajar. Então essa foi a dificuldade fundamental entre nós. Isso e de certa forma essa dinâmica hetero/gay, solteira/casal que não estava ligada à personalidade de fato, acho que era apenas parte da coisa. Então depois de *Lesbians Who Kill* nos distanciamos. Também logo após *Lesbians Who Kill* comecei a trabalhar em Londres, e isso também rompeu a expectativa de que eu e Peggy ou eu, Peggy e Debbie seríamos essa unidade. E acho que isso levou à separação entre Peggy e eu, porque estávamos fundidas demais, éramos um casal em demasia, nós fazíamos coisas demais juntas. Nós vivemos juntas, criamos uma filha juntas, trabalhamos juntas e algumas vezes passávamos mais de seis meses sem deixar a companhia uma da outra. E há essa dinâmica de casal que surge na qual eu quero ter minha própria voz – você sabe, temos essa dinâmica em que eu sussurrava e Peggy gritava e isso de certa forma se manifesta quando eu era diretora e Peggy atriz. Ela recebia toda a atenção por ser atriz enquanto que muito do trabalho que eu fazia ficava escondido.

Eu estava sendo vista como atriz, mas isso é onde nossas forças estavam e eu precisava rom-

per e ter minha própria voz. Também havia coisas mundanas como terminar as frases uma da outra e Peggy dizia que não podia tomar uma decisão se eu não estivesse por perto, você sabe. Também na nossa relação estávamos experimentando não ser monógamas e ter outras amantes. Então acho que ambas estavam realmente lutando por alguma independência, tanto em nosso trabalho quanto em nossas vidas. Então aceitei um trabalho em Londres parte do tempo como diretora artística do Gay Sweatshop e isso me deu o status e a voz que eu queria. E isso não estava ligado a Peggy, queria ver se podia trabalhar sem ela. Me perguntava se podia trabalhar sem ela porque éramos meio simbióticas, de certa forma. Ela é muito proativa, é orientada pela ação; eu sou orientada pelo pensamento. Então ela realizava as coisas que eu pensava. E eu queria tentar fazer isso por mim mesma. Foi quando aceitei esse trabalho e ela fez sua performance solo. E cada vez mais meu tempo se direcionou para o trabalho que eu estava fazendo e cada vez mais seu tempo se direcionou para seu trabalho solo. E isso chegou realmente ao extremo quando ela fez Menopausal Gentleman e trabalhou com uma diretora diferente.

Nos juntamos de novo para fazer Salad of the Bad Café e tivemos alguns conflitos intensos naquele trabalho. Um deles é que ela teve muita dificuldade em me deixar dirigir de dentro do trabalho — eu sempre fiz isso — e eu fiz isso desde o princípio porque ela não tinha experiência como performer. Eu era a professora, a diretora e a administradora da companhia. Esse tipo de relação de poder foi sempre aceita e estava implícita na nossa relação. E quando começamos a desconstruir isso e voltamos a trabalhar juntas ela não queria que eu dirigisse e atuasse porque é difícil; é difícil de qualquer jeito. Nós tínhamos sido capazes de aceitar isso antes mas agora não podíamos. E isso causou problemas. Então havia uma dinâmica de poder de fato em relação a eu ser capaz de fazer o que sei fazer, que é dirigir.

Houve algo que também surgiu por causa do fato de Menopausal Gentleman ser tão identificado com masculinidade, havia tanta buchicho em torno de transexualidade naquele momento na comunidade e Peggy de certa forma se moveu nesta direção, embora não literalmente, mas por meio dessa identificação com o gentleman. Então quando fizemos Salad of the Bad Café, tivemos rupturas sérias sobre a representação do feminino e grandes brigas a respeito. Nós pusemos isso no show — eu disse, “eu quero usar um terno, quero representar Tennessee Williams de terno”, eu queria ter esse tipo de identidade masculina. E Stacy [Makishi] estava fazendo a outra identidade, a japonesa-americana e nós queríamos que houvesse um vestido, eu queria que Peggy usasse um vestido e ela não queria usar um vestido. E a briga era — ela dizia, “eu sou feminina de terno” e eu dizia, “eu sei que você é feminina de terno mas o público não vai ler dessa forma necessariamente. Eu quero que haja um vestido no palco”. E Peggy, “se você quer que haja um vestido no palco, você use o vestido no palco”. Então foi uma verdadeira luta em torno disso e acho que isso surgiu de minhas questões sobre o feminino e sobre visibilidade e surgiu na época em que era professora e diretora. E também quando fiz minha performance solo, Faith and Dancing, que era muito mais autobiográfica, ao lado da performance de Peggy...

Ana: Não conheço este trabalho...

Lois: O trabalho é sobre mim crescendo como garota na Virgínia e o de Peggy é sobre ela crescendo como garoto em Boston. Nós apresentamos os trabalhos juntos e eles atraíram tipos de atenção muito diferentes. Você sabe, [a performance de] Peggy é realmente assim, de frases curtas, meio que incomum, engraçada, desafiadora, ótima, da forma como drag chama a atenção, enquanto que eu sendo garota era mais difícil no palco. De qualquer modo, eu mesma estava lutando com essas questões, o que é uma resistant femme, o que é o feminino, como o feminino pode ocupar o espaço sem o

binário masculino, como ele compete e não compete e também essa idéia de quais são as qualidades do meu eu feminino e da minha artista feminina que de fato me tornam invisível.

Ana: Mas isso é engraçado porque em outros trabalhos vocês têm essa inversão, onde você usa terno e ela, vestido...

Lois: Sei que fizemos, mas por alguma razão, desta vez, encontramos resistência. Mas sempre fizemos, Peggy estava sempre de vestido e algumas vezes eu usava um terno. Não era nada novo, mas o conflito, a luta pelo poder, era.

Ana: Este é o único trabalho recente de vocês que eu não vi, vi todos os outros. Então, no final, ela usou ou não o vestido?

Lois: Ela usou o vestido, mas nós brigamos a esse respeito. Pusemos a briga no espetáculo, então ela teve que usar o vestido. Mas ela usou um vestido chinês, então havia todas esses tipos de camadas de alteridade. Nós trabalhamos nesse espetáculo por três anos e nunca acertamos. Acho que acertamos da primeira vez mas não confiamos e continuamos a refazer o trabalho e isso sou eu. Acho que é porque eu também não podia resolver estas questões para mim mesma. E havia problemas pessoais ocorrendo ao mesmo tempo. Ela estava saindo com alguém, teve uma grande ruptura, ficou de coração partido e descontou em mim porque eu estava perto, e era minha culpa, quero dizer, não literalmente, mas você sabe como as coisas funcionam em uma relação... então muito da nossa relação estava informando aquilo também. E então meio que fomos cada uma para um lugar. Também, eu tinha algumas questões sobre Faith and Dancing, o fato de que não ficou em cartaz o tempo que eu queria e, novamente, isso volta a essas dinâmicas entre eu e Peggy, mas eu não cheguei a me apresentar muito. Remontei o trabalho novamente este outono para a Universidade de Duke. Vou encontrar uma maneira de fazer o trabalho novamente em outros lugares, mesmo que seja um trabalho antigo. Mas nós nos resolvemos muito e acho que crescemos

e ganhamos nossa confiança. Peggy, agora com essa terceira pessoa [Vivian Stoll] e eu, tendo dirigido de forma tão bem sucedida, sentimos que temos uma relação de trabalho muito boa e vamos re-montar Dress Suits for Hire...

Ana: Vi que vocês vão remontar o trabalho no Texas...

Lois: A Universidade do Texas está nos dando uma residência para remontar o trabalho e vamos apresentar provavelmente apresentar no La MaMa no próximo ano. Então acho que é o momento de reexaminar alguns dos trabalhos mais antigos e fazer um novo talvez. Não sei se vamos fazer um novo, não sei. Mas acho que estamos muito mais independentes e capazes de fazer trabalhos juntas agora do que estávamos antes e tivemos algumas lutas para chegar até aqui.

Ana: Então Split Britches agora é você e Peggy.

Lois: É algo meio que não dito, mas acho que Deb se dissociou de nossa companhia. De novo, não de uma forma má. É da mesma forma como eu me dissociar por fim da companhia The Spiderwoman – foi muito intenso em termos da minha vida, meu desenvolvimento e eu celebrei isso e ainda me sinto parte do grupo, mas precisava fazer meu próprio trabalho e acho que Deb precisava fazer o mesmo. O que aconteceu no início da carreira dela é que ela nunca identificou seus trabalhos solos como Split Britches, enquanto nós queríamos continuar – mesmo fazendo trabalhos solos – fazendo aquela identificação. Uma das coisas que eu quero fazer – porque esse website com a Peggy é novo, estamos construindo ele agora, e eu acabei de receber um suporte financeiro para trabalhar nele – é colocar um link para Deb de forma que ela possa estar na página conosco mas sem ser Split Britches.

Ana: Você também dirigia em Spiderwoman?

Lois: Esta foi provavelmente um das razões pelas quais eu saí, porque era o momento de dirigir. Embora nós sempre tenhamos ditos

que não havia uma diretora. Mas Muriel Miguel era quem via o trabalho de fora, nós costumávamos chamá-la, ela era a diretora, era ela de fato, sua visão e sua liderança. Eu liderei em termos de negócios e coisas do gênero, mas não como diretora. Eu era um dos membros originais da companhia.

Ana: Quanto tempo você ficou com a companhia?

Lois: Sete anos. É um longo tempo. Tenho muita longevidade nos meus genes. Meu

pai e minha mãe foram casados por 52 anos, minha irmã está casada há quarenta e tantos anos, meu irmão está casado há quase cinquenta anos e todas minhas relações têm sido longas...

Ana: E você e Peggy ficaram juntas por quanto tempo?

Lois: Bem, depende de quando paramos. É difícil dizer quando paramos. Ficamos junto de uma certa forma por vinte e tantos anos e nós realmente não nos separamos, obviamente. Nós seremos sempre família.