

WILDEN, Tony. *The imaginary Canadian*. Vancouver: Pulp, 1980.
WILLIAMS, Patrick, and Laura Chrisman, eds. *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. New York: Columbia UP, 1994.

Heterogeneidade enunciativa e renovação do gênero: o *Journal intime* de Nicole Brossard¹

Barbara Havercroft²

Tradução: Adriana Santos Corrêa³

O Diário não me basta. Não me convém.
É uma forma de escrita que exige demais
de mim e não o suficiente daquilo que eu sou.⁴

De todos os subgêneros autobiográficos ou íntimos, o diário talvez ocupe a mais singular das posições. De fato, se tivéssemos continuado a respeitar o principal mandamento desse tipo de escrita, em função de seu caráter essencialmente “pessoal” e secreto, supondo um destinatário primeiro e único — o próprio autor —, seríamos capazes de ler somente o nosso próprio diário. Como constata Françoise Van Roey-Roux, “é, pois, paradoxal que [o diário íntimo] tenha se tornado um gênero literário, já que não deveria haver nem publicação nem leitura desses textos pessoais⁵”. No entanto, vários diários íntimos são publicados, seja a publicação póstuma — no caso de Henriette Dessaulles, por exemplo —, ou em vida, com ou sem o consentimento do autor. Oscilando sobre um lugar incerto entre o privado e o público, “obra narcísica ou documento social”, o diário íntimo apresenta uma “ambigüidade entre o segredo íntimo e a verdade revelada, entre a sinceridade total e a confidência medida, entre o estado de rascunho de vida e o estatuto de obra literária⁶”.

O que pode então parecer estranho à primeira vista é que haja realmente diários íntimos redigidos exclusivamente para a publicação ou ainda para um grande público. Este é o caso do *Journal intime* de Nicole Brossard, encomendado para uma série radiofônica da Radio-Canada e lido ao vivo nos dias 8 e 12 de

¹Publicado por especial permissão da autora e de *Voix et Images*, vol. XXII, n° 1 (64), automne 1996, e de Louise Dupré, Editora. (N.T.) Este artigo faz parte de um projeto intitulado “Les nouvelles formes de l'autobiographie: théories et pratiques”, subvencionado pelo CRSH, ao qual eu agradeço o apoio financeiro. (N.A.)

² UQAM, Montreal, Canadá.

³ Programa de Pós-Graduação-Letras -Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁴Nicole Brossard, *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*, Montreal, Les Herbes rouges, 1984, p. 74. Toda referência a este texto será daqui por diante indicada pela sigla *J*, acompanhada do fôlio. (N.A.)

⁵Françoise Van Roey-Roux, *La littérature intime au Québec*, Montreal, Boréal Express, 1983, p. 21. (N.A.)

⁶Pierre Hébert, com a colaboração de Marilyn Baszczynski, *Le Journal intime au Québec. Structure, Évolution, Réception*, Montreal, Fides, 1983, p. 10. (N.A.)

agosto de 1983, pela atriz Pol Pelletier. O texto integral, acompanhado de uma introdução, de alguns poemas e do que Nicole Brossard chama de “posturas”, foi publicado em março de 1984. Inscrevendo-se ao mesmo tempo em uma ótica pós-moderna e feminista, este texto curto revela-se o lugar de um questionamento elevado de certos critérios do diário íntimo, bem como de sua renovação, tanto no plano da forma quanto no do conteúdo.

O diário íntimo tradicional e a lei do gênero

A fim de bem situar as inovações textuais do *Journal intime* de Nicole Brossard, convém evocar certas características desse gênero de escrita pessoal, tais como foram propostas pelos teóricos. Baseando-se na concepção do diário de Elisabeth Boursier, Pierre Hébert propõe a seguinte definição: “a relação, geralmente na primeira pessoa, diária ou no mínimo regular, de acontecimentos, de experiências ou de impressões pessoais⁷”. Ele observa também a coincidência, no diário íntimo, das três instâncias discursivas — autor, narrador e personagem — que caracterizam as outras formas de literatura pessoal: a autobiografia, as recordações e as memórias. Dotado normalmente de um narrador autodiegético, o diário íntimo distingue-se, porém, desses três gêneros conexos pela presença quase incontornável das datas — o que constitui, segundo Van Roey-Roux, a “ossatura” do texto⁸ — e do distanciamento temporal relativamente reduzido, em comparação aos outros gêneros de escrita íntima, entre o tempo do enunciado e o da enunciação, ou seja, entre o momento em que o acontecimento ocorre e aquele em que o contamos ou o comentamos. Esse distanciamento pode variar, conforme Pierre Hébert, “entre alguns minutos e algumas horas, no máximo alguns dias⁹”. Eis justamente o que separa o diário íntimo da autobiografia, onde a visão retrospectiva é nitidamente maior e facilmente reconhecida. A esses critérios, Van Roey-Roux acrescenta um outro: trata-se de um texto escrito no dia-a-dia, o que faz do diário íntimo “uma obra descontínua, composta fragmento por fragmento, dos quais cada um constitui um todo em si, mesmo que ele possa fazer referência aos fragmentos anteriores¹⁰”. A tendência de privilegiar a escrita diária nos leva a observar dois outros traços típicos do diário íntimo: ele permite uma cronologia linear mais exata do que os gêneros vizinhos e apresenta uma coerência às vezes prospectiva, que deixa prever um vir a ser incerto e aberto. Essa temporalidade manifesta-se no plano dos tempos verbais: encontramos uma predominância do presente e do pretérito perfeito — e, às vezes, o emprego do futuro. Presente e pretérito perfeito

⁷Ibid., p. 13. (N.A.)

⁸Françoise Van Roey-Roux, *op. cit.*, p. 24. (N.A.)

⁹Pierre Hébert, *op. cit.*, p. 23. (N.A.)

¹⁰Françoise Van Roey-Roux, *op. cit.*, p. 25. (N.A.)

são, de fato, utilizados para enfatizar a confiança e realçar os sentimentos e reações do diarista face aos acontecimentos narrados¹¹.

Auto-referencialidade e metatextualidade

Adotando algumas das características genéricas anteriormente mencionadas, Nicole Brossard distancia-se desses critérios canônicos para produzir um texto de uma grande heterogeneidade enunciativa, no qual as estratégias de escrita e as reivindicações feministas fazem parte integrante dos jogos formais. Em primeiro lugar, seu *Journal intime* exhibe uma auto-referencialidade complexa: a encenação da escritora, “sentada à [su]a mesa de trabalho” (*J*, p. 15), explicitamente figurada no início do texto, traduz-se de diversas maneiras no diário. De fato, as constantes reflexões metatextuais sobre o ato propriamente dito de escrever um diário tomam várias formas¹². Situadas aqui e ali, ao longo de todo o texto, essas marcas auto-referenciais evocam vários aspectos diferentes do processo de escrita em curso: a impossibilidade de dizer tudo (*J*, p. 31, 57), sua falta de compreensão da estratégia (*J*, p. 31), a relação entre o sujeito escrevente e o biográfico (*J*, p. 37) e a necessidade da ficção nessa pretensa escrita do real (*J*, p. 69).

Apesar da diversidade desses comentários, podemos destacar algumas funções específicas, das quais a resistência, e até mesmo a desconfiança da autora em relação à escrita autobiográfica. Servir-se de um diário para pronunciar-se resolutamente contra o gênero, eis algo que poderia parecer antinômico. Trata-se de uma contradição entre o dizer e o fazer, entre uma reticência claramente ostentada e a escolha assumida? Ao contrário, Nicole Brossard utiliza exatamente a sua própria resistência para renovar o gênero, e os enunciados metatextuais onde ela faz menção às suas reservas inauguram a transformação propriamente dita da qual eles participam. Afirmando que ela nunca manteve um diário íntimo — exceto aqueles três cadernos pretos, nos quais ela anota uma ou duas vezes por ano que ela existe (*J*, p. 15) — Nicole Brossard salienta várias vezes sua falta de interesse pela simples relação quotidiana do verdadeiro, da história, esse “estorvo” (*J*, p. 10) que leva ao aborrecimento: “O que há de tão íntimo em um diário que não saberia ser compartilhado, suscitado pela leitura de uma outra pessoa?” (*J*, p. 17). Dessas observações decorre uma outra série de comentários metatextuais, que explicam sua resistência e iniciam uma crítica de certos aspectos do gênero. Se a autora

¹¹Ver Jacques Chocheyras, “La place du journal intime dans une typologie linguistique des formes littéraires”, V. del Litto (dir.), *Le Journal intime et ses formes littéraires*, Genebra, Librairie Droz, 1978, p. 227-228. (N.A.)

¹²A auto-referencialidade está longe de ser estranha à escrita de Nicole Brossard. Em seu estudo sobre a poesia de Brossard, Louise Dupré constata que a metalinguagem auto-referencial de alguns poemas serve para questionar os procedimentos de escrita empregados e para “participar do esforço para consolidar uma ciência do texto”. Ver Louise Dupré, *Stratégies du vertige. Trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montreal, Les éditions du remue-ménage, 1989, p. 110. (N.A.)

coloca-se contra o diário íntimo, é porque as simples histórias verídicas da vida têm pouca importância para ela, diferentemente do pensamento, da escrita e das emoções. Além disso, a história linear e bem ordenada do quotidiano só pode conduzir ao “afundamento do sujeito” (J, p. 37), “imobilizado na síntese que ele faz dele mesmo” (J, p.9)¹³. Estes dois primeiros tipos de enunciados metatextuais anunciam muito claramente a forma estéril contra a qual a escritora insurgir-se-á ao longo de seu texto e de seus motivos, para romper com esta forma rígida, para renovar o gênero.

Desse modo, não é de surpreender que outros comentários metatextuais dediquem-se a evidenciar a contrapartida dessa visão moribunda do diário íntimo: eles pregam a invenção de si mesmo no diário, a importância da ficção assim como da escrita na transcrição da “realidade” e na construção do sujeito. Ainda que o acontecimento narrado esteja no passado, no presente ou até mesmo no futuro, ele está situando “entre a realidade e a ficção” (J, p. 24). Ressaltando constantemente o papel fundamental do imaginário, o que se vê, dentre outras, através da repetição de lexemas tais como “imaginar” (J, p. 20, 69), “imaginamos” (J, p. 70), “inventar” (J, p. 16, 71), “alimentar” (J, p. 69) e “ficção” (J, p. 40, 50), Nicole Brossard deixa-se levar para “além do campo da realidade” (J, p. 63), ela arrisca “novas posturas mentais” para evitar perder-se na “história do pensamento” (J, p. 64). A estreita inter-relação entre “realidade” e texto manifesta-se até mesmo na sintaxe de certas frases onde a justaposição sintagmática dos dois conceitos confirma a necessidade da invenção textual da experiência vivida: “eu interrogo somente *um aspecto da realidade, um aspecto do texto*, ou seja, eu interrogo unicamente minha resposta ao universo.” (J, p. 69-70, sou eu quem destaca)

Dessa maneira, a auto-referencialidade transforma o dizer em um fazer. Não há uma só versão dos “fatos” ou da história, e essa pretensa realidade só pode tomar forma através do texto. Na verdade, são o texto e o imaginário que derrotam a impossível história objetiva e linear da vida, como especificam ainda outros enunciados metatextuais: “A realidade é uma aparente certeza que o real textual desmancha.” (J, p. 69) Os arredores de Cerisy, onde a autora assiste a um colóquio, por exemplo, são descritos como “o velho novo romance que se movimenta [...]

¹³Nicole Brossard reafirma esta mesma desconfiança em relação à escrita íntima mais tarde, em um texto autobiográfico que apareceu somente traduzido para o inglês: “My resistance to anecdote has always been strong. For this reason, I have always kept my distance from autobiographical writing, as if this raw matter of life called lived experience has no relevance until it has been transformed by creative energy”. “Minha resistência à história sempre foi grande. Por essa razão, eu sempre conservei minhas distâncias em relação à escrita autobiográfica, como se esta matéria bruta do vivido que chamamos de *experiência* ficasse irrelevante até que fosse transformada pela energia criadora.” Ver Nicole Brossard, “Nicole Brossard”, traduzido por Susanne de Lotbinière-Harwood, Joyce Nakamura (dir.), *Contemporary Authors Autobiography Series*, vol. XVI, Detroit, The Gale Research Company, 1992, p. 39. (N.A.) A tradução para o português foi feita a partir da tradução do inglês para o francês, feita pela autora deste artigo. (N.T.)

como uma narrativa nova” (J, p. 32). A vida existe, então, em função da escrita que dela decorre, em um “movimento perpétuo” (J, p. 37) entre as duas: “Vida privada, vida de escrita.” (J, p. 37) Além disso, o *Journal intime* de Nicole Brossard produz uma inversão da perspectiva habitual segundo a qual a vida precederia o texto, para “completá-lo” com o seguinte: neste ponto, o texto “completa bem a vida” (J, p. 51). Os enunciados auto-referenciais e metatextuais realizam, então, os procedimentos que eles descrevem, assinalando a relação entre viver e escrever.

Uma temporalidade tridimensional

A esta rede metatextual cuidadosamente desenvolvida, junta-se uma cronologia no mínimo perturbada. Certamente, Brossard serve-se de um sistema de datação, essa “ossatura” do diário íntimo, mas, no lugar de empregá-lo para produzir uma cronologia clara e linear, ela o desvia através de saltos para trás e até mesmo, às vezes, para frente, acabando em uma confusão temporal. Bem no início do texto, Brossard explica que ela redigiu seu diário de 26 de janeiro de 1983 até 28 de março do mesmo ano. Quanto às posturas, aos poemas e à introdução, eles foram acrescentados nos dias 9 e 11 de setembro de 1983, após a difusão radiofônica. Apesar dessas precisões, a leitora encontra-se continuamente deslocada no tempo e no espaço. Na medida em que ela avança no período de redação previsto (de 26 de janeiro a 28 de março de 1983), Brossard faz alguns retornos ao passado, às vezes em vinte anos. Desse modo, seu texto afasta-se nitidamente do distanciamento temporal de alguns minutos ou de algumas horas, de “no máximo alguns dias”¹⁴, típico dos diários íntimos tradicionais, para aproximar-se mais da visão retrospectiva da autobiografia. Entretanto, toda semelhança com a forma canônica da autobiografia é provisória, senão ilusória, devido ao recurso da forma fragmentária do diário, assim como dos numerosos saltos para um futuro inventado.

A quarta parte do diário constitui um excelente exemplo dessa temporalidade tridimensional. Após as duas primeiras entradas, datadas de 25 e 26 de março de 1983, a cronologia derrapa. A terceira entrada desta parte está datada de 19 de junho de 1978, em Budapeste; a quarta, de 23 de junho, em Balaton, na Hungria; e em seguida, o distanciamento temporal é invertido, para projetar a leitora no futuro: “*Em Montreal, em 26 de março, imaginei Paris, em 13 de abril de 1983.*” (J, p. 66) Após duas entradas futuras imaginárias, a narradora volta ao mês de março, em Montreal, nas quatro entradas seguintes — das quais as duas últimas, datadas de 29 e 30 de março de 1983, ultrapassam a data final do diário íntimo, assim como especificado na introdução —, antes de retornar ao mês de abril de 1983, em Paris, até o término desta parte. Esse vai-e-vem contínuo serve não somente para dar curso livre à imaginação, para retirar a autora da coleira genérica

¹⁴Pierre Hébert, *op. cit.*, p. 23. (N.A.)

à qual ela sente-se presa, mas também para permitir-lhe criticar a exatidão temporal exigida pela datação do diário. Em uma entrada em particular, ela ridiculariza esse sistema rígido e fechado, precisando a data e a hora de sua enunciação escrita: “26 de janeiro de 1983, dez horas e vinte e um segundos” (*J*, p. 16). Mas, ao mesmo tempo, essa insistência instantânea desencadeia em Brossard toda uma reflexão sobre o fato de que ela se inventa continuamente no seu texto. Por outro lado, constatamos jogos temporais também no interior das entradas “tradicionais”, típicas de um diário íntimo, ou seja, entradas quotidianas escritas no próprio dia, no presente da enunciação. Na sua entrada de 4 de fevereiro de 1983, por exemplo, Brossard escreve: “Eu estabeleci uma defasagem de um dia na data de meu diário a fim de imaginar a sensação que isso poderia me dar ao pensar que eu escrevo amanhã.” (*J*, p. 25)

Essas transições múltiplas no tempo e no espaço efetuam-se de acordo com vários procedimentos textuais diferentes. Enquanto que certos deslizamentos temporais — como aquele entre 26 de março de 1983, em Montreal, e 19 de junho de 1978, em Budapeste — não parecem manter relações evidentes entre si, a maior parte dos distanciamentos temporais apresenta uma construção textual extremamente afinada. As entradas cronologicamente distantes estão ligadas, às vezes, por uma mesma isotopia: abordada em uma primeira entrada, esta isotopia, desenvolvida ainda mais na entrada seguinte, garante a transição entre dois momentos e dois lugares consideravelmente afastados. A repetição de um sintagma, retomado do final de uma entrada para figurar no cabeçalho da próxima, assim como “o mundo com ela oscila ao extremo” — a entrada de 1º de novembro de 1981, na Martinica (*J*, p.38) —, aproxima um dia específico na Martinica e o momento da enunciação em Montreal, em 9 de março de 1983 (*J*, p. 39). Além disso, um jogo hábil no que diz respeito ao significante, que se trata justamente — no plano do conteúdo — de atravessar o tempo e o espaço, facilita a passagem do dia 18 de março de 1983, em Montreal, ao dia 15 de julho, na Grécia:

18 de março de 1983

Ontem é aquilo que eu não fiz e que eu teria talvez, no futuro, *feito*, *farei* ou *fará*, ou *ferry*, a travessia que nos leva em uma ilha.

Grécia, Skiathos, 15 de julho de 1973

Eu não espero ninguém quando eu estou em uma ilha.

(*J*, p. 47, sou eu quem destaca)

Neste trecho, os deslizamentos temporais do verbo “fazer” assinalam os jogos diacrônicos do processo de escrita, mas esse efeito de flutuação intensifica-se através da passagem do “*fará*” para o “*ferry*”, o meio de transporte de que trata justamente a entrada seguinte, dedicada a uma travessia nas ilhas gregas. Outras

relações entre transições temporais são estabelecidas através da narração da sequência de um mesmo acontecimento — por exemplo, a história do filme sobre as feministas americanas que a autora prepara com Luce Guilbeault, cuja descrição começara já na entrada precedente (*J*, p. 49-51) — e também através de alguns enunciados metatextuais, onde o papel do imaginário na escrita diarística precede e prepara o salto em direção a um futuro imaginário, momento de reencontros com a amante (*J*, p. 70-71).

A distância temporal e espacial entre as diversas entradas torna-se ainda mais reduzida em função do emprego recorrente de verbos no presente, os quais constroem ligações permanentes entre passado, presente e futuro, desconstruindo a linearidade cronológica do texto. Com exceção de algumas passagens escritas no futuro do pretérito (*J*, p. 56) para representar o irreal no passado, ou seja, para indicar aquilo que ela poderia ter feito em um contexto específico, com exceção também de outras partes do texto, concentradas mais no final do diário e redigidas no futuro (*J*, p. 92-93), Brossard emprega quase que unicamente o presente, e isso até mesmo nas entradas onde se trata de um passado distante (*J*, p. 40) ou de um futuro imaginário (*J*, p. 71)¹⁵. Utilizado não somente para dar nova vida ao passado ou para experimentar os pensamentos e as emoções que acompanham um acontecimento em particular, o presente produz também uma intercalação de tempos diferentes, onde o emprego geral do presente da enunciação aproxima-se de um presente deslocado de um tempo específico: o presente torna-se assim “um tempo dialético”, onde a memória tem a função de transcender o passado “na criação poética”¹⁶.

Se Brossard faz uso desses distanciamentos temporais para rever as exigências do diário íntimo, para explorar as diversas relações entre a linguagem, o “real” e a ficção, e para prosseguir sua busca identitária — através da mistura do passado, do presente e do futuro —, ela utiliza-os igualmente para construir uma espécie de temporalidade no feminino, que se manifesta, dentre outras, através dos elos de ligações encarregados de estabelecer as transições entre os saltos no tempo. Talvez o exemplo mais aparente desse procedimento seja a isotopia que diz respeito às gerações de mulheres, começada na enunciação no presente e continuada em entradas subseqüentes. Ao narrar a morte da mãe de sua amiga Germaine, na entrada datada de 9 de março de 1983 (*J*, p. 39), a narradora

¹⁵Essa predominância do presente em *Journal intime* cria um contraste com seu texto autobiográfico traduzido para o inglês, redigido quase exclusivamente no passado. No entanto, este texto começa com a expressão de seu desejo de reescrevê-lo no presente, pois “the present tense is the only time space where I have the impression of existing, of enjoying myself, of using all my faculties”. “[...] o presente é o único espaço/tempo onde eu tenho a impressão de existir, de me gostar, de fazer uso de todas as minhas faculdades.” Nicole Brossard, “Nicole Brossard”, *op. cit.*, p. 39. (N.A.) A tradução para o português foi feita a partir da tradução do inglês para o francês, feita pela autora deste artigo. (N.T.)

¹⁶Louise Dupré, *op. cit.*, p. 130. (N.A.)

mergulha subitamente em uma reflexão — atemporal, escrita em itálico — sobre as relações entre mãe e filha, entre o nascimento e a morte das mulheres, e sobre a condição feminina. Esta isotopia constitui o ponto de partida da entrada seguinte, datada de 24 de abril de 1974, onde a autora relata seus sentimentos em relação à própria filha, ao dia de seu nascimento: “É paixão súbita, corpo e alma para toda a vida. [...] Tu és minha filha em um dia misturado de real e de ficção.” (J, p. 40) Assim, as conexões entre os distanciamentos enunciativos e temporais apresentam relações entre mulheres, passados e presentes, para formar uma genealogia no feminino.

As transposições e os jogos temporais ligam correlações estreitas com a visão feminista de Nicole Brossard, o que se confirma através da forma espiralica do diário. De fato, as elipses e os saltos temporais e espaciais rompem toda concepção linear ou circular do tempo, levando a curvas irregulares¹⁷. Figura recorrente na obra de Nicole Brossard, a espiral integra-se à sua busca de uma subjetividade no feminino em movimento, em profundidade; de uma identidade que ultrapassaria o binarismo para desenvolver-se em uma tridimensionalidade:

Excesso, cerco (como soma dos fragmentos acumulados pelas rupturas repetidas) e vazio, eu traduziria disso os efeitos no feminino através de um deslizamento de sentido que vai do excesso ao delfrio, do cerco à espiral e do vazio à abertura como solução de continuidade. [...] Sob meus olhos, as linhas arredondam-se: linearidade e fragmentos de linearidade [...] transformam-se em espiral¹⁸.

Esta figura geométrica, lugar de escrita do encontro do tempo, do espaço e da identidade no feminino em movimento, conjuga escrita e vida, utopia e realidade a ser transformada, e exprime uma pluralidade de feminismos, no lugar de uma só visão unívoca e fixa. Essa multiplicidade e essa heterogeneidade manifestam-se literalmente em um enunciado específico que justapõe o “eu” e “a espiral das vozes” que o rodeiam (J, p. 73).

Uma enunciação híbrida

A heterogeneidade textual caracteriza tão bem a estrutura enunciativa do *Journal intime* quanto a sua perspectiva temporal. Existem, na verdade, três planos enunciativos principais neste texto: primeiro, as entradas, apresentadas, na sua maioria, como textos em prosa; em seguida, as “posturas”, das quais uma acompanha cada uma das cinco partes narrativas do texto; e, finalmente, os poemas, que seguem as posturas. Assim, no interior de cada uma das cinco partes

¹⁷Nesse sentido, as elipses temporais de *Journal intime* lembram aquelas inscritas em alguns poemas da antologia *La Partie pour le tout* (Montreal, L'Aurore, col. “Lecture en vélocipède”, 1975), onde as datas da escrita parecem figurar nos títulos dos poemas: “texto 24 1 74”, “texto 28 1 74”, etc. (N.A.)

¹⁸Nicole Brossard, *La Lettre aérienne*, Montreal, Les éditions du remue-ménage, col. “Itinéraires féministes”, 1985, p. 48-55. (N.A.)

do diário, observamos uma passagem permanente para a poesia, que coincide com a busca de sua identidade. Se, em geral, as entradas datadas adquirem a forma de uma narração na primeira pessoa, as posturas são mais divagações de falas, raramente interrompidas pela pontuação. Cada postura apresenta mais poesia em prosa do que narração e revela-se uma condensação da parte narrativa que a precede. Constituindo retomadas de lexemas-chave que resumem o essencial de um ou de vários campos semânticos desenvolvidos na parte em questão, as posturas iniciam um processo de redução textual que continua nos poemas. Nesse caso, poderíamos dizer, a exemplo de Valérie Raoul, que, para Nicole Brossard, “a ‘postura’ elimina a ‘impostura’ narrativa¹⁹”. A postura estilística está, por sua vez, ligada às posturas intelectuais da criação do texto em si e à construção da identidade; como afirma a autora, “todos os dias, é preciso que eu arrisque novas posturas mentais, senão eu desapareço na história do pensamento” (J, p. 64). A coexistência das três formas enunciativas diferentes revela-se uma verdadeira mistura de gêneros diversos, lugar da derivação progressiva do poema a partir da prosa.

A heterogeneidade enunciativa do *Journal intime* não se limita somente a esse agenciamento de narrativas, de posturas e de poemas. A homogeneidade das partes narrativas é por si só rompida por frases incompletas, por elipses verbais e sintáticas e por uma narração muito poética, a saber seqüências de palavras que oferecem somente um esboço parcial do lugar ou do acontecimento em questão. Além disso, algumas partes do *Journal*, coloridas por uma perspectiva feminista, parecem-se, às vezes, com relatos de viagem. A passagem em itálico que diz respeito à condição feminina (J, p. 39-40), que interrompe a seqüência das entradas, não pertence a nenhuma das três formas enunciativas evocadas anteriormente. Trata-se, de fato, de uma reflexão lírica atemporal, sem aprisionamento no tempo e no espaço, descrevendo as relações mãe-filho e a experiência da maternidade. Finalmente, na quinta e última parte do *Journal*, onde a leitora salta, através do tempo, de um mês de junho a outro — junho de 1983, no futuro; junho de 1970, 1974, 1975, 1976, até junho de 1982 —, o sistema de datação esgota-se, rompe-se e cede a uma outra forma enunciativa: as notas, onde a numeração parece tomar o lugar da data²⁰.

A heterogeneidade enunciativa do *Journal intime* intensifica-se através do processo de redução sinedócica, em que uma parte poética toma o lugar do todo narrativo, que caracteriza a transformação discursiva da prosa em posturas — a

¹⁹[...] the ‘posture’ eliminates the ‘imposture’ of narrative.” Valérie Raoul, *Distinctly Narcissistic: Diary Fiction in Quebec*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, p. 269. (N.A.)

²⁰A forma espiralica transforma-se, então, nesta parte do texto, em estrutura rizomática? Segundo Louise Dupré, este último arranjo, que ela destaca em alguns poemas brossardianos, tende a conduzir a escrita de Brossard a uma “pós-modernidade explosiva”. Para um estudo do rizoma em relação à espiral na poesia de Nicole Brossard, ver Louise Dupré, *op. cit.*, p. 123. (N.A.)

poesia em prosa — e, em seguida, em poemas. Já iniciada nas posturas, essa condensação textual atinge seu apogeu nos curtos poemas, cada um com a extensão de quatro, cinco ou seis versos²¹. Misturando o metatextual e o intratextual, transformando, assim, seu dizer em fazer, Nicole Brossard descreve seu próprio procedimento enunciativo em algumas das entradas em prosa — “eu me resumo” (J, p. 87) — e nos poemas, como este:

quem acha graça em escrever proa a infância
a vida muito tarde
outras leituras numa cama
tanta beleza beira-mar
escreverei o sujeito com restos
beleza beira-mar ofuscante (J, p. 44)

Com este poema termina a segunda parte do diário, onde foram mencionadas várias viagens (à Martinica, a Cerisy-la-Salle, a Paris, à Colômbia-Britânica) e também a morte da mãe de Germaine e o nascimento de sua filha Julie. Os “restos” principais desses acontecimentos são retomados em fragmentos neste poema, assim como a construção identitária, que se faz através de uma combinação de partes híbridas.

Vemos que a redução sinédócica da prosa em poesia coincide com a construção discursiva da identidade do sujeito, uma busca da subjetividade-mulher que encontra sua expressão mais exata na poesia. Essa combinação da exploração lingüística e identitária torna-se o objeto de alguns comentários metatextuais, concentrados sobretudo no final do diário: “Há somente a poesia” (J, p. 81); “A poesia, eu volto a ela, ela não me deixa nunca. Ela é inteiramente o meu gênero.” (J, p. 87) Mais uma vez, para transformar o dizer em um fazer, a identificação da autora com a poesia exprime-se, é claro, em um poema, que constitui o último fragmento do diário e que é, além disso, o mais curto de todos:

o poema é a certeza
que me representa
adereços de brilho vertigem
elementares querer mais (J, p. 95)

No lugar onde a maior parte dos enunciados que dizem respeito à autora, no diário, evidencia um *eu*, sujeito da ação, neste último poema, ao contrário, o *eu* torna-se *me*, logo, complemento do objeto direto, e o poema ocupa o lugar do sujeito, ele o “representa”.

Referencialidade e autografia no feminino

Esta identidade-mulher em transformação nunca se constrói isoladamente, sem a presença de outras mulheres. Ao contrário, as relações entre o sujeito escrevente e seus “outros” estão representados no *Journal intime* através de dois

²¹O emprego da sinédoque em *Journal intime* lembra o uso apurado deste procedimento retórico feito pela autora em suas obras anteriores, assim como a antologia de poesia que tem o título apropriado *La Partie pour le tout*, op. cit. (N.A.)

procedimentos principais: a pluralidade dos destinatários intra e extratextuais, bem como a multiplicidade das recorrências intertextuais às autoras e às obras femininas. Diferentemente dos diários íntimos mais tradicionais²², o de Nicole Brossard convoca vários narratários pronominais, e cada pronome utilizado é suscetível de recorrer a referentes femininos diversos. O dêitico *tu*, por exemplo, que faz frequentemente referência à amante ausente no momento da enunciação (J, p. 21), mesmo quando esta última torna-se o objeto de um discurso amoroso no futuro imaginário (J, p. 73), remete em outra parte à filha da autora (J, p. 40) e a um referente ambíguo, a “mulher de Volos” (J, p. 48), que poderia referir-se tanto à amante-companheira da viagem, quanto à Nicole Brossard, que dialogaria consigo mesma. O “*on*”²³, raramente empregado, está associado, às vezes, ao sujeito do diário íntimo típico, aquele que quer “dizer tudo” (J, p. 31), enquanto que o *vocês*, que aparece sobretudo em enunciados imperativos ou interrogativos²⁴, dirige-se aos possíveis leitoras e leitores, destinatários externos do texto. Quanto ao pronome *nós*, ele ressalta várias vezes as relações que mantêm o *eu* com outras mulheres, pois ele engloba, no plano do referente, a autora e uma outra: sua irmã Francine (J, p. 82), sua amante — no Japão (J, p. 25), na Grécia (J, p. 53-54), em uma Paris imaginária (J, p. 66-67) — e sua filha Julie (J, p. 86). Talvez seja o *nós* das mulheres em geral o que melhor veicule essa rede de filiação no feminino, esse “*nós*” das mulheres “atravessadas como uma corrente elétrica” por “vozes que trabalham além da quotidianidade” (J, p. 72). Este último emprego do dêitico *nós* relaciona o *eu* com uma multiplicidade anônima de outras mulheres, no lugar onde “o singular e o plural agem juntos, alimentam-se um do outro”²⁵.

Dessa maneira, a identidade textual do sujeito no *Journal intime* revela-se plural, heterogênea, elaborando-se através da freqüente referência a outras mulheres²⁶. Essa pluralidade é ainda realçada por numerosas evocações

²²A inscrição de mais de um narratário em um diário íntimo não tem nada de incomum. Na sua análise do diário de Lionel Groulx, por exemplo, Pierre Hébert (op. cit.) observa a presença de alguns narratários distintos, inclusive Deus. O que diferencia o *Journal intime* de Nicole Brossard é justamente a multiplicidade dos narratários evocados, dos quais alguns permanecem anônimos, tendo o estatuto de um único pronome desprovido do nome próprio para bem identificar o referente. (N.A.)

²³O pronome “*on*”, que em francês serve para designar o sujeito indeterminado, não possui um equivalente exato em português. (N.T.)

²⁴Cito somente os dois exemplos seguintes: “O que vocês querem de mim, ao certo? Literatura com a qual não me pareço? [...] Do *you* want me to look cute?” (J, p. 55; sou eu quem destaca) e “Amanhã, não me perguntem o que foi, o que será da minha vida.” (J, p. 93; retomada do enunciado da página 17) (N.A.)

²⁵Louise Dupré, op. cit., p. 98. (N.A.)

²⁶Esse procedimento encontra-se em várias narrativas autobiográficas no feminino, como algumas teóricas feministas do gênero já observaram. Sobre esse assunto, consultar, dentre outros, Mary Mason, “The Other Voice: Autobiographies of Women Writers”, James Olney (dir.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 207-235; e Sidonie Smith, A

intertextuais de títulos de textos de escritoras, tantas são as leituras que rodeiam e influenciam o *eu* diarista. “Clássicos” femininos e feministas estão numerados uns após os outros, do *Papier peint jaune à La Neuf des sorcières*, passando por *Acqua viva*²⁷. Se esses referentes intertextuais contribuem para a multiplicidade da subjetividade e da identidade feminina, é a evocação de numerosas mulheres, conhecidas, menos conhecidas e até mesmo anônimas, o que também confere um movimento e uma hibridade a esta identidade plural. Nomes próprios, tais como Nathalie Barney, Gertrude Stein e Djuna Barnes, acompanham sintagmas, como “nós seremos quinze mulheres [a participar de um festival de leituras]” (J, p. 35), ou “as mulheres [no 4º Congresso das Escritoras latino-americanas] encontram-se entre si” (J, p. 86), o que acentua a diversidade, a riqueza cultural, a variedade de pontos de vista. Em resumo, a figura da mulher-continente de *Amantes* toma corpo também no *Journal intime*²⁸. Essa identidade em que uma está em relação com as outras encontra realmente a sua expressão em uma frase singular do texto: “Em princípio, se é só, em princípio, se é várias.” (“En principe, on est seul, en principe, on est plusieurs.”) (J, p. 70). Quanto às teóricas feministas citadas no diário — Mary Daly, Simone de Beauvoir, Kate Millet e outras —, a heterogeneidade no plano onomástico evidencia uma pluralidade de feminismos, sem que seja pregada uma visão única.

Nessa mistura heterogênea de nomes, de títulos e de visões feministas, introduzem-se conceitos, figuras e palavras-chave retomados da obra brossardiana, fazendo do *Journal intime* uma verdadeira *autografia* em relação às outras obras da autora. De fato, o diário constitui, ao menos em parte, uma grande condensação metonímica da rede simbólica brossardiana. Basta que uma palavra surja para que toda uma série de referências intertextuais se construa. A título de exemplo, citamos a aurora (J, p. 27, 37), figura da renovação que remete tanto ao título da primeira antologia de poesia, quanto ao do último romance²⁹, a estreita relação entre linguagem e pensamento, corpo e intelecto (J, p. 22, 75, 92) que toma forma literalmente na imagem do córtex — corpo-texto — (J, p. 25), a

Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation, Bloomington, Indiana University Press, 1987. (N.A.)

²⁷Embora alguns títulos masculinos figurem também dentre as leituras que marcaram a autora — *Ulysse et Finnegans Wake* de Joyce, por exemplo —, os textos de mulheres são evidenciados através de seu arranjo sintagmático com os nomes próprios femininos, as problemáticas femininas mencionadas e os referentes femininos atribuídos aos narratários e aos destinatários pronominais. (N.A.)

²⁸Ver Nicole Brossard, *Amantes*, Montreal, Quinze, col. “Réelles”, 1980, p. 108. (N.A.)

²⁹Nicole Brossard, “Aube à la saison”, *Trois*, Montreal, A.G.E.U.M., 1965, p. 37-38 e *Baroque d'aube*, Montreal, l'Héxagone, 1995. A respeito da noção de aurora como “figura magistral do começo[,] do recomeço” e do infinito em *Le désert mauve*, consultar Janet Peterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois* (2a. edição), Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 117. Em *La Lettre aérienne*, a aurora está associada a “um espírito extravagante [que] perambula nas zonas proibidas”, próprias à escrita. Ver Nicole Brossard, *La Lettre aérienne*, op. cit., p. 152-153. (N.A.)

tridimensionalidade do holograma, evocada pela visita da autora ao Museu da Holografia em Paris, que mudou de lugar três vezes (J, p. 67)³⁰, e o tema da busca, representado no *Journal intime* através da procura de uma subjetividade-mulher e de uma forma de escrita íntima conveniente³¹. Outros conceitos, sempre ligados entre si por uma concepção feminista do ser e da escrita, encontram seu eco no *Journal intime*. Liberada do patriarcado, a visão aérea — “o fantasma que [lhe] faz ler e escrever em três dimensões³²” — é atribuída, no *Journal intime*, às mulheres e às mães que “flutuam, aéreas [...] inventa[ndo] a humanidade” (J, p.40). As figuras da amazona (J, p. 39, 72) e da lésbica (J, p. 48), que permitem uma ruptura radical com o pensamento no masculino, também emergem no diário. Finalmente, a retomada do lexema “vertigem” serve não só para descrever o estado da autora, “cheia de vertigem [...] do mal-estar” (J, p. 72), mas também para facilitar e preparar o abandono da escritora à poesia, como aparece no final do diário: “na vertigem que me faz toda vez refazer o mundo” (J, p. 93)³³. Assim como o sujeito que se escreve “com restos”, a rede simbólica feminista no *Journal intime* constitui-se através das evocações alusivas, as quais tomam cada uma um sentido e um contexto particulares na obra brossardiana.

Uma crítica das metanarrativas patriarcais

Já colocada em evidência pela pluralidade referencial — seja no plano pronominal ou onomástico —, pela diversidade de visões feministas suscitada, pela retomada do simbólico brossardiano e pela intertextualidade no feminino, a importância feminista do *Journal intime* torna-se ainda mais explícita em certas passagens do texto, consagradas a uma crítica incisiva de algumas grandes narrativas masculinas. Ocasionalmente por acontecimentos específicos na vida da narradora, essa crítica visa ao “bravo patriarcado camuflado” (J, p. 48), que se utiliza de suas potentes metanarrativas para dominar as mulheres. Uma certa “mentira patriarcal” (J, p. 52) propaga-se pelo discurso religioso, do qual o motorista de taxi, em Vancouver, falando “da Bíblia” (J, p. 34-35), constitui um verdadeiro porta-voz. “Louco como uma imagem de berço largado em um mar descontrolado” (J, p. 35), este motorista desaprova as “mulheres poetas [que] pensam em suas carreiras no lugar de pensar em seu dever de mãe” (J, p. 35).

³⁰Associado à espiral, o holograma exprime o desejo da autora de ultrapassar uma concepção bidimensional da escrita e do pensamento. (N.A.)

³¹Em seu estudo sobre o *Désert mauve*, Janet Peterson associa a narrativa de Mélanie à vertente positiva do pós-modernismo, na qual a busca traria “uma nova experiência humana” (op. cit., p. 122). (N.A.)

³²Nicole Brossard, *La Lettre aérienne*, op. cit., p. 65. (N.A.)

³³Ver também o poema intitulado “vertige 3” em Nicole Brossard, *Amantes*, op. cit., p. 83. Para uma análise detalhada de todos os conceitos e figuras da rede simbólica brossardiana no contexto de sua poesia, voir Louise Dupré, op. cit., p. 103-105, p. 130-140. (N.A.)

Misturando o religioso e os lugares comuns sexistas, esse discurso relatado pela narradora trata-se de um discurso de segunda categoria, pois o enunciado do motorista não é mais do que a retomada de um clichê que diz respeito ao dever das mulheres. A reação retrospectiva da narradora — no momento da redação do diário — engloba, ao mesmo tempo, uma condenação dessa visão sufocante do destino feminino e uma substituição do referente da metáfora “cordeiro”, em que o cordeiro sacrificado de Deus é substituído pela vítima feminina: “O motorista de taxi é tão gentil, tão doce, que não vemos mais o cordeiro que ele estrangula pacientemente.” (J, p. 35) Essa crítica da metanarrativa religiosa prossegue por ocasião da descrição dos funerais de uma mulher aos quais a autora assiste. “Revoltada” com o discurso repleto de homens, de irmãos e de filhos que pronuncia o padre, ela protesta contra esse enterro humilhante: “É [...] insuportável [...] quando dizemos adeus a uma mulher e lhe colocamos um avental de criada. É odioso quando dizemos adeus e insultamos.” (J, p. 41).

Da mesma maneira, um hotel freqüentado por ocasião de uma estada em Nova Iorque leva a escritora a reprovar práticas culturais misóginas preconizadas pela sociedade americana de antigamente, e da qual podemos constatar vestígios mesmo nos dias de hoje. O Hotel Barbizon, no passado, era utilizado para abrigar exclusivamente “meninas de boas famílias” (J, p. 55), que vinham instalar-se na grande cidade assustadora para estudar. Essas mulheres tinham o direito de acolher homens no sábado à noite na “bela sala de baile”, embaladas “talvez [por] Guy Lombardo e sua orquestra” (J, p. 55), uma música sedutora que precedia o sacrifício. Ora, assim que encontravam os futuros advogados, essas mulheres “recebiam um diploma de uma mão e [...] da outra davam sua vida em troca” (J, p. 55). Nessa entrada do diário, a autora insurge-se, ao mesmo tempo, contra o mito da garantia da felicidade eterna concedida pelo príncipe encantado e contra a perda lamentável das experiências e da identidade das mulheres, uma vez trocado o diploma pelo anel:

Naquele tempo, as mulheres entregavam-se de corpo e alma. [...] Isso ocupava suas cabeças, isso tilintava, isso timbrava, isso tiltava³⁴, isso esgotava as mulheres, [...] de ter de esquecer tudo o que elas haviam aprendido nas salas de estudos, nos grandes ginásios, nos laboratórios e na amizade. (J, p. 55)

Nesta última frase, a repetição insistente do dêitico *isso*, justaposto a uma série de verbos diferentes, funciona em conjunto com o potencial de extensão referencial infinita do mesmo termo para significar a vastidão dos sofrimentos dessas mulheres. A aliteração dos lexemas sucessivos que começam com *t* produz um ritmo duro, o que conota o esgotamento das mulheres, efeito que é sustentado mais ainda através da lista metonímica dos lugares de aquisição do saber, lista na qual

³⁴O verbo “tiltava” (no original, “tiltait”) não existe em francês, tratando-se de um neologismo a partir do inglês (“tilt”), que expressa, no presente contexto, o cansaço, a exaustão das mulheres. (N.T.)

cada lugar evoca todo um conjunto de conhecimentos e de experiências. Assim, a crítica das grandes narrativas patriarcais no *Journal intime* ultrapassa o plano do conteúdo dos enunciados, repercutindo sobre o plano da forma.

Um feminismo pós-moderno

Mesmo que constitua uma tentativa parcial de responder a certas exigências do diário íntimo tradicional, o texto de Nicole Brossard revela-se nitidamente ser mais do que um relatório mantido no dia-a-dia sobre as atividades e os pensamentos quotidianos da autora. Através de sua experimentação sobre o gênero, este diário participa plenamente do questionamento atual, empreendido por inúmeras autoras, das formas e dos limites das escritas íntimas. Em virtude dos numerosos jogos formais destacados na presente análise — indo da heterogeneidade discursiva à mistura e à expansão de gêneros diversos —, além da crítica feminista das metanarrativas, da hibridade e da pluralidade de vozes femininas, este texto inscreve-se em um “movimento” pós-moderno que atravessa as literaturas ocidentais. O *Journal intime* integra-se mais especificamente no feminismo pós-moderno quebequense, assim como acontece com as obras de France Théoret, de Louky Bersianik e de Yolande Villemaire, para não citar outras³⁵. A exemplo de outros textos pós-modernos quebequenses, onde “o sujeito e o social [estão inscritos] nas estratégias discursivas³⁶, o *Journal intime* mantém sempre uma ancoragem referencial. Demorando-se em um gênero que trata, normalmente, de transcrever fielmente o “real”, o desafio para Nicole Brossard, de misturar o real e a ficção, era grande. Mesmo que ocorra uma verdadeira desconstrução da História real e linear, esta empreitada em *Journal intime* não marca o fim da História, assim como foi pregado por algumas teorias pós-modernas, mas, antes, a recusa de sua pretensa objetividade e de sua exatidão. A manutenção de um elo extratextual, bem como a interrogação da noção de História “verdadeira” — aqui, pessoal — permitem justamente à autora acrescentar uma

³⁵A combinação de perspectivas e de elementos feministas e pós-modernos na prosa de Nicole Brossard, em particular em *Le Désert mauve*, já foi examinada por alguns críticos, que observaram sobretudo a interdiscursividade, a pluralidade de vozes femininas, a crítica do sujeito único, a recusa da história linear, a incredulidade frente às metanarrativas e a mistura de gêneros literários diferentes, e todos esses procedimentos participam de uma visão política. A esse respeito, ver Janet Peterson, *op. cit.*, p. 110-123 e os artigos de Karen Gould: “Féminisme/postmodernité/esthétique de lecture: *Le Désert mauve* de Nicole Brossard”, Louise Milot e Jaap Lintvelt (dir.), *Le Roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Québec, Les Presses de l’Université Laval, 1992, p. 195-211, e “Rewriting ‘America’: Violence, Postmodernity and Parody in the Fiction of Madeleine Monette, Nicole Brossard, and Monique LaRue”, Mary Jean Green, Karen Gould et al. (dir.), *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 186-209. (N.A.)

³⁶Segundo Janet Peterson, é “como se os jogos das formas, dos signos e dos gêneros somente pudessem realizar-se através da inserção de um dado referencial que é [...] freqüentemente problematizado”. Ver Janet Peterson, “Le postmodernisme québécois: tendances actuelles”, *Études littéraires*, vol. XXVII, n° 1, 1994, p. 77. (N.A.)

importância feminista ao movimento pós-moderno, inserir a presença do pensamento das mulheres, essas esquecidas da História, nas brechas abertas pela crítica das metanarrativas patriarcais. Isso feito, Brossard mostra a heterogeneidade dos feminismos, uma multiplicidade de práticas discursivas e políticas que gravitam todas em torno do papel do gênero sexual na construção textual do sujeito feminino.

A livraria de Outrora¹

André Carpentier²

*Tradução de Maria Alice Espíndola
e Nubia Jacques Hanciau³*

Revisão de João Reguffe⁴

Aos 35 anos, Luc Guindon era um jovem escritor muito apreciado nos círculos literários. O público também recebera bem os seus primeiros romances. É preciso dizer que essas obras, cujas ações situavam-se no coração do Montreal francófono do século 19, chegaram em plena moda retrô. Todavia, para Luc Guindon não se tratava do efeito de uma moda, mas de uma paixão que sua atividade de historiador tornava ao mesmo tempo justificada e mais fácil. Pois Luc era principalmente conhecido como especialista da micro-história da cidade de Montreal e seus arredores. Suas duas obras históricas, *A pequena história do Main* e *História dos bairros de Montreal*, fizeram grande sucesso nas livrarias e lhe valeram alguns prêmios de organismos nacionais, assim como a admiração da geração dos cégeps⁵, a quem os professores de história e de sociologia faziam ler essas obras.

E para viver (pois, como todos sabem, os direitos autorais não rendem o pão de cada dia), Luc apresentava uma crônica sobre a história da cidade de Montreal nas ondas FM da Rádio Canadá.

Ademais, Luc Guindon era conhecido por ser filho do célebre notário Guindon, Armand Guindon, que foi sucessivamente vereador na administração de Camilien Houde⁶, deputado silencioso sob Duplessis⁷ e também historiador e especialista em história do quotidiano da cidade de Montreal. O notário Guindon faleceu em 1972, aos 77 anos.

Mas agora Luc era mais conhecido como o neto de Lucien Guindon, (1845-1923), crítico literário e musical na *Minerve* e depois na *Presse*, e célebre escritor do final do século 19. Efetivamente, o único escritor de antecipação de nossa história literária. Um gênio visionário, que pressentiu muito antes da hora o progresso de algumas das maiores realizações técnicas do século vinte. O poderio

¹ Publicado por especial permissão do autor.

² UQAM, Canadá.

³ Departamento de Letras e Artes-FURG

⁴ Editora da FURG

⁵ No Quebec, escola de ensino geral e profissional (colegial), situada entre o secundário e o universitário.

⁶ Camilien Houde (1889-1958). Primeiro-ministro do Quebec, substituído por Maurice Duplessis em 1933.

⁷ Maurice Duplessis (1890-1959). Primeiro-ministro nas décadas de 30, 40 e 50.