

A formação de um soldado: *O quarto de Jacob*, o romance de formação e a Grande Guerra

The Formation of a Soldier: Jacob's Room, the Bildungsroman and the Great War

Júlia Braga Neves

Universidade Federal do Rio de Janeiro

(UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR

juliabneves@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4548-3491>

Resumo: Neste artigo, temos como objetivo refletir sobre o romance de formação do início do século XX e a Primeira Guerra Mundial em *O quarto de Jacob* (1922), de Virginia Woolf. Argumenta-se que as experimentações formais com o narrador onisciente e com a caracterização do protagonista permitem a elaboração de críticas sobre a integração do indivíduo em seu âmbito social e sobre o aspecto teleológico do *Bildungsroman* tradicional. Com a Grande Guerra, as premissas temáticas e formais desse gênero literário transformam-se radicalmente. Em *O quarto de Jacob*, a morte anunciada do protagonista determina o telos do romance (a guerra) e a impossibilidade de integração social, questionando assim a própria noção de *Bildung* e de representação da realidade. Para discutir essas questões, debruça-se sobre o arcabouço teórico de Franco Moretti, Judy Little, Gregory Castle e Dorothea E. von Mücke.

Palavras-Chave: *O quarto de Jacob*; Virginia Woolf; romance de formação; Primeira Guerra Mundial.

Abstract: This article aims to reflect upon the Bildungsroman in the early 20th Century and upon the First World War in Virginia Woolf's *Jacob's Room*. I argue that the formal experimentations with the omniscient narrator and with the protagonist's characterization allow critical approaches to the individual's integration into the social realm and to the teleological aspect of the traditional Bildungsroman. With the Great War, the thematic and formal premises of this literary genre radically shifted. In *Jacob's Room*, the protagonist's predetermined death ascertains the novel's telos (the war) and the impossibility of social integration. In doing so,



it questions the very notion of Bildung and the way that reality is represented. In order to discuss these issues, I will focus on the works of Franco Moretti, Judy Little, Gregory Castle and Dorothea E. von Mücke.

Keywords: *Jacob's Room*; Virginia Woolf; *Bildungsroman*; First World War.

Introdução

A personagem Betty Flanders, mãe de Jacob, inicia e termina o romance *O quarto de Jacob*: enquanto o primeiro parágrafo mostra suas lágrimas ao escrever uma carta para o capitão Barfoot, o fim da história apresenta Betty segurando os sapatos de seu filho morto na guerra. Numa cena cômica, ela exclama “Que confusão por toda parte!” e “abr[e] com violência a porta do quarto”; segurando os sapatos de Jacob, pergunta ao melhor amigo de seu filho, “O que devo fazer com eles, sr. Bonamy?” (Woolf, 2019, p. 180). Não há resposta do jovem rapaz, mas o que se presume é que os sapatos terão o destino de tudo aquilo que não é mais utilizável: o lixo ou uma doação para uma instituição de caridade.

É nessa cena que o leitor se depara, finalmente, com o destino que parecia inevitável do protagonista que dá título ao romance: a morte. O próprio Bonamy mostra-se surpreso com a bagunça no quarto de Jacob e pergunta-se: “O que esperava ele? Pensava que ia voltar?” (Woolf, 2019, p. 179). Ao longo do romance, indícios dessa morte prenunciam a impossibilidade da travessia completa da juventude para o alcance da maturidade. Num passeio por Haverstock Hill, em Londres, por exemplo, Jacob e seu amigo Timmy Durrant tomam um “café numa vendinha em que as cafeteiras [*urns*] eram de metal polido e pequenas lamparinas ardiam ao longo do balcão” (Woolf, 2019, p. 78).¹ No original, Woolf faz um trocadilho com a palavra “urns”, em inglês, que pode significar tanto um recipiente para colocar café quanto aquele para guardar as cinzas de uma pessoa falecida. O vendedor confunde Jacob com um militar e prontamente inicia uma conversa sobre a guerra, falando sobre o serviço de seu filho em Gibraltar, “Jacob amaldiçoou o exército britânico [...] [...] enalteceu o duque de Wellington” (Woolf, 2019, p. 78) e continuou o seu passeio falando sobre os gregos.

A narradora nos conta somente uma parte dessa conversa, que nos leva a inferir um certo afastamento da realidade da guerra por parte de Jacob, como se o destino do filho do vendedor de café jamais pudera ser o seu. Afinal, na percepção do jovem rapaz, haveria algo mais grandioso no horizonte do que os campos de batalha de Gibraltar, visto que a percepção de si mesmo é arrogante e prepotente. Na conversa com Timmy Durrant sobre os gregos, Jacob comenta que “[p]rovavelmente [...] somos as únicas pessoas no mundo que sabem o que os gregos queriam dizer” (Woolf, 2019, p. 117) e é prontamente desmascarado pela nar-

¹ “They drank coffee at a stall where the urns were burnished and little lamps burnt along the counter” (Woolf, 2008, p. 102).

radora: “Jacob não sabia mais grego do que lhe era necessário para seguir aos tropeços uma peça de teatro. Da história antiga nada sabia” (Woolf, 2019, p. 118).

Jacob é um homem comum (*common*),² dotado de uma certa mediocridade e, apesar de frequentemente adotar o tom arrogante de Stephen Dedalus, é desprovido de sua competência artística e intelectual. Ele é, nas palavras de William Handley, “como tantos outros jovens rapazes que [...] se tornaram objetos para guerra” (Handley, 1991, p. 120, tradução minha). Jacob é uma figura corriqueira da tradição romanesca inglesa: “um herói *common*”, pertencente à classe média “dotada de escasso empreendedorismo e opaca consciência de si” (Moretti, 2020, p. 291). Ao contrário dos protagonistas dos romances de formação europeus, nos quais esses heróis pertencem a uma classe média “indeterminada, movediça, empreendedora, vital” (Moretti, 2020, p. 290), o romance de formação na vertente inglesa transmite uma ideia de igualdade que só é possível devido à característica “ordinária” do herói inglês. Não é à toa que Moretti (2020, p. 279) alude ao gênero literário na Inglaterra como “romance de conservação”, pois as experiências mais significativas do protagonista são aquelas que confirmam a sua origem, em vez de alterá-la.

Órfão de pai, Jacob consegue acessar a Universidade de Cambridge com a ajuda do capitão Barfoot, um homem casado com uma mulher inválida que corteja a sua mãe. A sua experiência no alto escalão universitário marca a estabilidade da posição social de Jacob em relação aos outros personagens: o que o diferencia daqueles à sua volta é justamente o fato de não pertencer a nenhum grupo específico. Por outro lado, Woolf parece utilizar o caráter ordinário de Jacob como uma forma de torná-lo cômico, um alvo para comentários jocosos que destacam a sua versatilidade e passividade. Quando vai à ópera com a família de Timmy e com Bonamy, a sra. Durrant afirma que Jacob “tinha um ‘ar distinto’. ‘Extremamente desajeitado’, disse ela, ‘mas com ar tão distinto’”. A narradora logo explica que “distinção” era uma palavra certa para descrever Jacob, que estava “[r]ecostado em sua cadeira, retirando o cachimbo da boca”, conversando com Bonomy sobre a ópera, sobre Wagner, indecência. Contudo, após confirmar a impressão da sra. Durrant, a narradora intervém novamente para comentar como ela entende essa “distinção”:

[...] distinção era, claro, uma das palavras a ser utilizada, embora, só de olhá-lo seria difícil dizer qual era seu lugar na Opera House, primeira plateia, balcão ou segunda plateia. Escritor? Faltava-lhe autoconsciência. Pintor? Havia algo na forma de suas mãos (descendia, pelo lado da mãe, de uma família da mais remota antiguidade e da mais profunda obscuridade) que indicava bom gosto. Depois, a boca – mas seguramente, de todas as ocupações fúteis, essa de catalogar traços pessoais é a pior. Uma palavra é suficiente. Mas e se não conseguirmos encontrá-la? (Woolf, 2019, p. 108-109).

Segundo a narradora, a “distinção” de Jacob é determinada pela dificuldade em categorizá-lo, pois parece pertencer a vários grupos e, ao mesmo tempo, a nenhum. Era difícil afirmar ao certo qual setor da casa de ópera lhe cabia porque não se conseguia indicar a qual classe social pertencia. Suas mãos levam à observação sobre a sua ascendência, também

² Aqui, refiro-me à definição adotada por Moretti (2020, p. 289) do “comum” (*common*) que se encontra na “sobreposição entre o âmbito semântico do ‘difundido’, do ‘comum’, do ‘ordinário’, do ‘normal’ e o âmbito do ‘não digno de nota’, do ‘banal’, do ‘vulgar’ e até mesmo do ‘desprezível’.”

um tanto nebulosa: uma família “da mais remota antiguidade e da mais profunda obscuridade”. Ela teria origem na antiguidade porque era aristocrática? Seria a sua origem obscura porque insinua a existência de histórias que teriam causado a decadência da família? A narradora não esclarece. Ao final do romance, a narradora relata um diálogo entre o sr. Bowley e Julia Eliot, no qual ele afirma que “[a] mãe [de Jacob], dizem, tem alguma ligação com os Rocksbers” (Woolf, 2019, p. 156), uma família aristocrática. Porém, a afirmação parece incerta (“dizem”), como apenas um rumor que circula sobre a origem de sua família. O que fica evidente na primeira descrição é a impossibilidade de definir Jacob de acordo com sua classe social ou profissão.

Woolf cria, segundo Little (1981, p. 109, tradução minha), um efeito que “oferece materialização ficcional ao páthos, e comédia, da vida de Jacob – uma vida que se torna emblemática de todas as vidas no sentido que elas não se encaixam em padrões esperados e inevitavelmente resistem ser ‘resumidas’”.³ Little associa essa recusa de totalizar, categorizar ou “resumir” a uma crítica de Woolf ao romance de formação. *O quarto de Jacob* seria um “*Bildungsroman* decadente” e bem-humorado, que “ataca a ideia de que um ‘resumo’ ficcional convencional [possa] se encaixar na vida real” (Little, 1981, p. 109, tradução minha).⁴ Ao zombar desse gênero literário, Woolf mostra como a história da educação e da socialização de um rapaz inglês “não passa de uma narrativa burlesca sobre os seus tropeços em direção à autodescoberta” (Little, 1981, p. 109).⁵ Sendo assim, Little compreende o romance de Woolf como uma paródia do *Bildungsroman*, pelo qual Woolf ridiculariza, ataca e goza desse gênero literário e da educação formal oferecida aos homens de sua época.

Embora frutífera, a leitura de Little está circunscrita a elementos pouco precisos do romance de formação. Segundo a autora (1981, p. 105, tradução minha), ao tratar de um jovem inglês eduardiano, o gênero, “deve lidar, parcialmente, com a experiência do herói nas instituições britânicas de ensino superior”.⁶ Para Little, o percurso de formação educacional do protagonista, o deslocamento geográfico na Inglaterra, a circulação em meios de classes mais abastadas e a ascensão social seriam as características fundamentais de um *Bildungsroman* do século XX.

No caso de *O quarto de Jacob*, a autora aponta que esses elementos são apresentados para serem logo rechaçados: sua educação é algo que lhe é oferecido ao acaso, mas Jacob não tira o devido proveito dela; ele muda-se para Londres, mas o cenário metropolitano não lhe inspira grandes transformações psicológicas ou de amadurecimento; não há uma “epifania” ou “revelação” ao final de sua história; seu deslocamento de um vilarejo do nordeste da Inglaterra, para Cambridge e depois para Londres tampouco incita grandes ambições (Little, 1981, p. 109). Certamente, como discute Little, Woolf ridiculariza a formação das instituições inglesas dedicada aos jovens rapazes. Contudo, a paródia do romance de formação também suscita outras perguntas sobre o gênero: qual seria a definição de *Bildung* em *O quarto de Jacob*? Qual seria o objetivo (*télos*) a ser alcançado? Como se articulam esses elementos, a noção de *Bildung* e o *télos*, com o contexto social, histórico e cultural da Primeira Guerra Mundial e com

³ “The effect is a remarkable tension that gives fictional embodiment to the pathos, and comedy, of Jacob’s life – a life which becomes emblematic of all lives to the extent that they do not fit expected patterns, and instead obstinately resist a ‘summing up’”.

⁴ “It attacks the notion that a conventionalised fictional ‘summing up’ can fit a real life”.

⁵ “[...] is anything but a burlesque of his real stumblings toward self-discovery”.

⁶ “[...] must deal in part with the hero’s experience of British institutions of higher learning”.

as experimentações estéticas de Woolf? Neste artigo, tenciona-se discutir essas questões à luz das teorias sobre o romance de formação formuladas por Franco Moretti, Dorothea von Mücke e Gregory Castle.

“O romance de formação tardio”

Em *O romance de formação*, Franco Moretti afirma que o gênero desaparece com a Primeira Guerra Mundial, pois “em 1914 a juventude europeia sente-se parte de um imenso rito de passagem coletivo” que é destruído pela guerra, que “mata de verdade, e em vez de renovar a existência individual, declara sua insignificância” (Moretti, 2020, p. 345). Enquanto o *Bildungsroman* oitocentista retrata a transição entre juventude e maturidade e o processo de integração social a partir de uma certa abdicação da liberdade individual, o romance de formação do século XX representa o trauma como algo insuperável que interfere no amadurecimento do protagonista. As ocorrências do enredo deixam de ser produzidas “*pelo* herói como em tantas outras reviravoltas de seu livre amadurecimento – mas sim *contra* ele por um mundo completamente indiferente ao seu desenvolvimento subjetivo”. No “romance de formação tardio”, como Moretti designa o gênero em seu contexto do século XX, “o mundo externo é demasiadamente forte para o sujeito; violento demais” (Moretti, 2020, p. 351). O resultado desse novo cenário são romances de formação que tendem a dar ênfase às instituições e ao ambiente externo ao personagem.

Esse é o caso de *O quarto de Jacob*, como o próprio título do livro sugere. O quarto configura um elemento estável no romance, cuja descrição insinua ausências mesmo quando há pessoas nele. Em Cambridge, a narradora descreve o quarto do protagonista na universidade: “sobre a mesa havia papel com pautas e margem vermelha – uma dissertação, sem dúvida”; ao lado do papel, estava o ensaio de Thomas Carlyle, “Does History Consist of the Biographies of Great Men?”. A biblioteca do rapaz exibe as obras de Dickens, dos Elizabetanos, biografias do duque de Wellington, livros de Spinoza. Havia também “fotografias dos gregos, e uma meia-tinta de sir Joshua – tudo muito inglês. As obras de Jane Austen [...] em deferência, talvez, aos padrões de alguma outra pessoa” (Woolf, 2019, p. 41). Após a descrição minuciosa dos móveis, da escrivaninha e da biblioteca, a narradora acrescenta, “Inerte é o ar num quarto vazio, mal e mal enfunando a cortina; as flores se mexem no jarro. Uma fibra de poltrona de vime estala, embora ninguém esteja sentado ali” (Woolf, 2019, p. 41).

Pode-se dizer que a ênfase na descrição do quarto compõe a caracterização de Jacob que permanece, ao longo de todo o romance, um ser inapreensível. Sua biblioteca indica as preferências intelectuais do protagonista, bem como mostra um certo desprezo pelos romances de Austen, que são associados a uma terceira pessoa. O parágrafo termina com o ar estático, o som de um móvel que faz barulho sem alguém estar presente. É interessante notar que a mesma descrição (“Inerte é o ar num quarto vazio [...]”) é usada no último capítulo do romance, quando a sra. Flanders e Bonamy entram no quarto de Jacob em Londres após a sua morte, onde encontram cartas espalhadas, os sapatos velhos e largados. Ao usar exatamente as mesmas palavras para retratar o quarto vazio, Woolf já antecipa no início do livro o que

permaneceria intacto com a dizimação de seu protagonista: o quarto, os sapatos, os móveis, o “ar inerte”, as coisas que constituem o ambiente.

Para Sarah Cole (2012, p. 236, tradução minha), o romance formaliza a violência e a morte na Primeira Guerra, pois “*O quarto de Jacob* faz da questão de aniquilação da violência o seu dilema central: como escrever (ou ler, ou conhecer, ou desejar) um homem que está, de uma maneira essencial, sempre a caminho de sua morte”.⁷ Ela explica que a caracterização do protagonista está associada ao seu desaparecimento já predeterminado. Como sabemos, trata-se de um personagem inalcançável e incompreensível. As ausências no romance não se dão somente por espaços vazios, como o quarto, mas também pela incompletude dos diálogos e aquilo que a narradora escolhe não dizer.

A narradora revela que Clara Durrant escreve em seu diário, “Gosto de Jacob Flanders [...] É tão desligado das coisas mundanas. Não se dá ares de importância, e pode-se dizer a ele de que coisas a gente gosta, embora ele seja intimidante porque...” (Woolf, 2019, p. 73). Enquanto jantava com primeiros-ministros, Julia Eliot chama Jacob de “o moço silencioso”, mas a narradora relata que, na verdade, ela quis dizer: “Se quiser se dar bem no mundo, terá que destravar a língua” (Woolf, 2019, p. 73). Quando Jacob finalmente aparenta ser divertido ao contar uma história sobre um passeio e faz uma piada acerca do nome da pousada e de sua proprietária, a narradora menciona que as pessoas em volta dele deram muitas gargalhadas; porém, ficamos sem saber exatamente qual teria sido o remate dessa piada.

No romance, as lacunas deixadas pela narradora e o fato de que conhecemos Jacob por fragmentos impedem que o desenvolvimento psicológico do protagonista seja realizado. Sendo assim, Jacob passa da infância e adolescência diretamente para a juventude e a morte, mas os traços de amadurecimento são timidamente apresentados somente nos últimos capítulos. Antes disso, há apenas mudanças de fases da vida de acordo com a sua idade. Sua existência torna-se, de fato, insignificante porque é descartável, representando “os mais de 800 mil soldados mortos durante a Primeira Guerra Mundial” (Vasconcelos, 2024, p. 86, tradução minha).⁸ Ao contrário do romance de formação tradicional, que tem como objetivo a conciliação do protagonista com as normas sociais que lhe são impostas, em *O quarto de Jacob* a conformidade não se concretiza porque não se passa da juventude. Por outro lado, temos um protagonista que já está integrado ao seu meio social, o homem comum que Moretti afirma ser uma figura corriqueira do romance de formação inglês oitocentista. Woolf introduz esse personagem típico do “romance de conservação” para que ele tivesse o fim que tantos jovens tiveram na Primeira Guerra. Se ao final do romance de formação inglês tradicional há um “restabelecimento da ordem” (Moretti, 2020, p. 305), em *O quarto de Jacob* essa ordem não pode ser reconstituída por causa da guerra.

As escolhas formais de Woolf referentes à caracterização e à construção de sua narradora epitomizam a crise da ordem. Trata-se de uma narradora instável, que ora se mostra onisciente e ora deliberadamente expressa o seu poder de seleção. Vasconcelos (2024, p. 87, tradução minha) afirma que a narradora “confessa os limites de sua onisciência”,⁹ enquanto Little (1981, p. 106, tradução minha) alega que a narradora “finge ser a autora

⁷ “*Jacob’s Room* makes the question of annihilating violence its central dilemma: how to write (or read, or know, or desire) a man who is, in some essential way, always on his way to death.”

⁸ “This almost inapprehensible, elusive figure is said to represent the more than 800,000 English soldiers killed during the First World War.”

⁹ “confesses the limits of omniscience”.

onisciente de um *Bildungsroman*".¹⁰ É interessante notar que, nos dois casos, a onisciência da narradora é posta em xeque porque ela admite não saber tudo. Porém, a leitura de Little chama a atenção porque sugere uma emulação de autoridade da narradora, que se passa por autora. Essa questão aparece também no romance seguinte de Woolf, *Ao farol* (1927), no qual o narrador, em diversos momentos, manifesta impressões que não estão associadas aos personagens. Sobre esse romance, Auerbach (2013, p. 531-532) semelhantemente levanta a hipótese de haver uma intervenção de Woolf na percepção de sua protagonista, a sra. Ramsay, mas questiona essa possibilidade justamente porque, como autora, ela conheceria bem a sua própria personagem.

Tanto em *O quarto de Jacob* quanto em *Ao farol*, pode-se dizer que Woolf apresenta narradores instáveis como uma espécie de subversão às convenções realistas do narrador onisciente. Wayne Booth (1983, p. 160-161) define a onisciência como o "privilégio completo" do narrador acerca do conhecimento dos eventos, partindo da premissa de uma voz narrativa impessoal. Discutindo romances das primeiras décadas do século XX, nos quais a voz narrativa é dramatizada, Booth invoca o termo "onisciência com dentes" ("*omniscience with teeth in it*") porque implica-se um caráter de seletividade daquilo que se narra. Pode-se dizer, portanto, que há nesse período uma nova forma de onisciência que tende a dramatizar o seu narrador, não somente a partir de modulação da voz narrativa para relatar o ponto de vista de um personagem específico, mas também para evidenciar que a totalidade e a realidade no romance são apenas uma *representação* do real: de certa forma, expõe-se a ilusão criada pela convergência entre o real e o ficcional que é a premissa do romance realista.

Em *O quarto de Jacob*, a autoridade da narradora sobrepõe-se à existência de Jacob como personagem, ressaltando a insignificância do protagonista. Por exemplo, na Opera House, ela comenta as classificações dos assentos no teatro ("primeira plateia, camarotes, anfiteatro, balcão") e afirma a necessidade de escolher onde se sentar para determinar o que vai narrar: se ela pudesse, se sentaria ao lado da Rainha e "escutaria os mexericos do primeiro-ministro; a condessa murmurar e partilhar suas lembranças de salões e jardins; as fachadas inteiriças dos respeitáveis escondem, afinal, todo seu código secreto". Ela fala em "[livrar-se] de seu próprio disfarce" e admite o "quão estranho é assumir, por um instante o [disfarce] de algum outro". Aqui, a narradora parece avaliar a sua própria função – aderir a personagens para assumir os seus pontos de vista – e fala abertamente da dificuldade em escolher: "Nunca houve necessidade mais implacável! ou uma necessidade que implicasse maior dor, desastre mais certo" (Woolf, 2019, p. 71). Em meio a tantas possibilidades, a narradora, por fim, escolhe sentar-se com Jacob e segui-lo até o final da noite.

No romance de formação dos séculos XVIII e XIX, há a predominância de narradores impessoais, cuja focalização no protagonista e a narração dos obstáculos enfrentados por ele são postas de modo que haja coesão e totalidade no alcance do objetivo previsto: a integração completa na sociedade. Em *O quarto de Jacob*, isso não pode acontecer porque há desvios temáticos e formais: o protagonista está destinado à morte e não amadurece; a narradora desvela "o caráter artificial da instância onisciente, aceitando e incorporando dúvida e incerteza sobre o mundo", fazendo com que "as perspectivas múltiplas e simultâneas sejam agregadas para

¹⁰ "pretends to be the omniscient author of a *Bildungsroman*".

esboçar a silhueta de um jovem rapaz cujo caráter é afinal inacessível” (Vasconcelos, 2024, p. 89, tradução minha).¹¹

À medida que o final do romance se aproxima, Jacob torna-se cada vez menos visível. Na Grécia, Sandra Wentworth Williams avista Jacob de longe, enquanto Evan Williams não consegue enxergá-lo; Clara chama o nome de Jacob, em vão; Fanny Elmer espera ansiosamente por postais de Jacob, cuja existência, para Fanny, “era mais estatuesca, nobre e cega do que nunca” (Woolf, 2019, p. 172). O reverendo Floyd, que ensinou Latim a Jacob e ao seu irmão na infância, vê Jacob atravessando a rua em Piccadilly, mas segue adiante sem chamá-lo. Nas últimas páginas, Clara pensa ter visto Jacob, o que parece ter sido uma ilusão. A dissolução de Jacob ao longo da narrativa e a sua morte predestinada, bem como o estabelecimento da autoridade da narradora como alguém que tem poder de decisão sobre aquilo que vai ser narrado ou suprimido formalizam o impasse do “romance de formação tardio”: a impossibilidade de tecer uma representação coesa do “eu” e o reconhecimento de que a linguagem é insuficiente para representar a realidade como um todo.

Judy Little (1981, p. 105) e Stephen Kern (2011, p. 53) argumentam que *Jacob's Room* é uma paródia porque escancara a ilusão de que uma vida possa ser apreendida de maneira teleológica e coerente. Há também um elemento satírico nessa paródia porque escancara o fracasso de instituições (Jacob se forma em Cambridge, mas isso não altera a sua trajetória para a morte); do indivíduo (ele morre precocemente) e da política (os diálogos são predominantemente incompletos, não há espaço para a discussão, dissenso ou consenso). Woolf compreende que os tempos são outros e que, conseqüentemente, há a urgência de se criar novas formas de representação da realidade. Na tentativa de alcançar um realismo que desbanca a ilusão de uma convergência entre real e ficcional, Woolf subverte as premissas formais, temáticas e sociais do romance de formação com as inovações referentes ao narrador e à caracterização. Esses experimentos, que consistem no investimento de autoridade da narradora e na ênfase da dissolução de Jacob como protagonista, resultam ainda numa outra problemática: o significado de *Bildung* nas primeiras décadas do século XX.

Bildung

Gregory Castle (2019, p. 144) afirma que a crise do romance de formação no início do século XX resulta de tensões no próprio conceito de *Bildung*, que nos séculos XVIII e XIX está calcado na formação estética, espiritual e social do indivíduo. Em sua vertente modernista, Castle (2019, p. 145-146) aponta para duas temáticas recorrentes: a primeira seria o processo de formação do próprio artista, particularmente artistas homens cujo percurso formativo “é tanto uma crítica ao conceito clássico de *Bildung* quanto à reabilitação de seus valores centrais” (Castle, 2019, p. 145);¹² a segunda seria a questão de gênero (*gender*) na formação estética, pela qual protagonistas mulheres participam da vida artística de maneira insurgente. Em ambos os casos, Castle explica, o que está em jogo na narrativa é o percurso e as críticas à formação

¹¹ “Woolf strips away the artificial character of the omniscient stance, accepting and incorporating doubt and uncertainty about the world. Multiple and simultaneous perspectives come together to outline the silhouette of a young man whose self is after all inaccessible.”

¹² “is both a critique of classical *Bildung* and a rehabilitation of its central aesthetic values”.

e não necessariamente o seu resultado, até porque “a harmonia dialética do protagonista e o seu mundo, prometida pelo *Bildungsroman* clássico, nunca acontece” (Castle, 2019, p. 144)¹³ e, portanto, a noção de *Bildung* nunca é alcançada, tornando a apreensão de um “eu” consoante com o mundo impossível.

O foco no processo em detrimento da finalidade da formação (*Bildung*) pode ser compreendido em paralelo com a postulação de Moretti de que, no “romance de formação tardio”, há maior interesse pelas instituições e pelo ambiente externo ao protagonista. O ponto de discordância entre os autores reside no que diz respeito à ausência de conciliação com o mundo ao final do romance: enquanto Castle defende que essa inviabilidade não altera o caráter formativo do gênero, Moretti sustenta que a falta de um desfecho que demonstre fusão de indivíduo e mundo determina o fim dele. Apesar de empregar o termo “romance de formação tardio”, Moretti (2020, p. 365-366) reitera que o gênero desaparece devido ao fracasso em resolver o problema do trauma. Não resolve porque o trauma da Primeira Guerra causa impactos irreversíveis no entendimento do “eu”, que não pode mais ser concebido em sua totalidade, e transforma radicalmente os modos de representação da realidade, “gerando uma angústia semiótica de inevitáveis consequências regressivas” (Moretti, 2020, p. 366).

O fracasso em obter uma narrativa teleológica é um ponto central em *O quarto de Jacob* que resulta num problema incontornável: Por um lado, determina-se a guerra como um télós; contudo, a morte precoce por conta da guerra impede o desenvolvimento psicológico de Jacob. É interessante notar que, quando está na Grécia, finalmente a narradora nos mostra indícios de mudanças no protagonista causadas pela desilusão com a civilização e com a constatação de que ele irá para a guerra. Pouco antes da viagem, ela descreve Jacob como um “jovem cavalheiro [que] não tem nada a temer” (Woolf, 2019, p. 114). Na Grécia, o rapaz conclui que “fomos educados numa ilusão” (Woolf, 2019, p. 140), pois ficara decepcionado com a sujeira, com os animais soltos pela rua e com as péssimas condições de Atenas. Em sua imaginação, a Grécia corresponderia aos relatos de grandeza das civilizações antigas com as quais Jacob teve contato na universidade.

Em seus primeiros dias no país, ele depara-se com um exemplar do *Daily Mail*, o qual ele leva embaixo dos braços no seu passeio por Atenas. Durante a Primeira Guerra Mundial, o jornal ficou conhecido por instigar o ódio aos alemães nos meses que antecederam a guerra e por defender fervorosamente reações mais energéticas do governo britânico, como o envio de mais tropas e a ampliação do recrutamento obrigatório de jovens para os campos de batalha (Bingham, 2013). Dessa forma, a decepção de Jacob vai além da constatação de que a Grécia estava longe do imaginário que ele construía sobre o “berço da civilização”; o seu descontentamento dá-se igualmente por ser confrontado com a realidade de que ele poderá ser recrutado, ainda que tente dizer a si mesmo que “o *Daily Mail* não é de se confiar” (Woolf, 2019, p. 141). A narradora, então, nos alerta que o rapaz “tinha se tornado um homem e estava prestes a deixar-se impregnar pelas coisas [...] E [Jacob] suspirou de novo, num estado tão profundamente melancólico que a melancolia devia ter se alojado nele para anuviá-lo” (Woolf, 2019, p. 141-142). O amadurecimento de Jacob, que agora é visto como “um homem” pela narradora, é narrado somente quando ele assimila a prenúncia de sua morte.

¹³ “the dialectical harmony of the protagonist and her world, promised by the classical *Bildungsroman*, never comes about”.

O processo de formação do protagonista torna-se mais relevante que a compreensão de que a sua finalidade (a morte na Guerra) será cumprida. Mas no que consistiria a formação de Jacob e qual é a sua função, considerando que não é a de integrá-lo ao mundo? Ao longo de todo o romance, o rapaz nutre entusiasmo pela cultura clássica, lendo Virgílio, Sófocles e Platão, por exemplo; escreve ensaios que são incessantemente rejeitados por revistas. Ele afirma a Fanny Elmer que não lê romances, apenas *Tom Jones* de Henry Fielding, embora a narradora nos diga que sua biblioteca exhibe livros de Jane Austen e Charles Dickens. Vale lembrar que a palavra *Bildung*, em alemão, está associada também a verbos como “moldar”, “educar”, “cultivar”, “civilizar” e o seu sufixo “-ung” indica “estado” e “processo” (von Mücke, 1991, p. 162). Sendo assim, pode-se dizer que a ênfase dada à relação de Jacob com a Antiguidade Clássica e com o século XVIII é emblemática. Enquanto a Grécia antiga epitomiza a origem da civilização, da democracia e da cultura europeia, o século XVIII é tido como o auge do Iluminismo e da idade da razão e do progresso. Dessa maneira, a formação de Jacob é construída a partir de princípios que vão na contramão da irracionalidade e da arbitrariedade da Guerra.

Na viagem com Sandra e seu marido, Evan Williams, Jacob vai a Acrópole para ler e começa a refletir sobre assuntos políticos, perguntando a si mesmo, “Por que não governar os países do jeito que eles deviam ser governados?” (Woolf, 2019, p. 152). Em sua leitura, indaga se havia, “sem perceber, adquirido, durante a sua permanência no estrangeiro, o hábito de pensar sobre política”. Ele olha a sua volta e constata que “a Grécia tinha acabado; o Partenon estava em ruínas; e, contudo, ali estava ele”. Enquanto refletia, notou a presença de mulheres francesas que passeavam pelo local, mas volta a ler:

[...] E largando o livro no chão, começou, como se inspirado pelo que lera, a escrever uma nota sobre a importância da história – sobre a democracia – um desses rabiscos sobre os quais pode se assentar a obra de uma vida inteira; ou, então, ele cai do meio de um livro vinte anos mais tarde, e não conseguimos lembrar uma só palavra dele. É um pouco penoso. Melhor fora que tivesse sido queimado (Woolf, 2019, p. 152).

O interesse de Jacob nos governantes e na democracia surgem como temas passageiros, que não têm fôlego para serem desenvolvidos. Inicialmente, imagina um rascunho que pode dar origem a uma obra-prima para depois presumir que aquilo não passa de uma ideia risível que deve ser descartada. Novamente, tem-se uma desilusão que se refere a uma ambição inatingível (“uma obra de vida inteira”) e ao esquecimento daquilo que poderia ser importante. Da mesma forma que ele encontra uma Grécia que não existe mais nos livros de história, filosofia e literatura, as noções de democracia e civilização também parecem desvanecer. É como se Jacob tivesse perdido o horizonte do progresso e se desse conta de que há, naquele momento histórico, a impossibilidade de futuro para si e para a civilização.

Obviamente, a pergunta que suscita essas questões (“Por que não governar os países do jeito que eles deviam ser governados?”) é tola e dificilmente resultaria numa análise contundente sobre o contexto social e histórico daquele momento, o que indica a limitação intelectual e reflexiva de Jacob. Focalizando no protagonista, a narradora nos mostra que, em sua incapacidade de desenvolver respostas para a sua pergunta, ele desvia a atenção para as moças francesas. Jacob irrita-se com o movimento delas, que o distraíam de seus escritos, “São essas malditas mulheres”, diz ele, “Como elas estragam as coisas”, murmurou, encostando-se num dos pilares, apertando bem o livro embaixo do braço”. Amaldiçoando as

mulheres, a narradora revela que o rapaz demonstra “tristeza e desapontamento ao pensar que o que poderia ter sido jamais será” (Woolf, 2019, p. 153).

Ela então explica o desdém de Jacob pelas mulheres: “Essa violenta desilusão é, em geral, esperada em homens jovens no ápice da vida, saudáveis e robustos, que logo se tornam pais de família e diretores de bancos” (Woolf, 2019, p. 153). Mas Jacob não está no ápice de sua vida e tampouco ocupará os postos de pai de família e de diretores de banco, pois o seu destino é a morte nos campos de batalha. Ao olhar as mulheres, Jacob parece lembrar-se de seu próprio fracasso porque, de certo modo, compreende que provavelmente não viverá para alcançar os seus objetivos, tendo em vista que a sua função é a de um soldado qualquer, como aquela do filho do vendedor de café, que servia o exército britânico em Gibraltar.

De acordo com Little (1981, p. 111-113), Woolf usa o fracasso de Jacob para criticar as próprias instituições educacionais inglesas, que excluem mulheres e, ao mesmo tempo, formam homens inaptos para governar e liderar. Essa crítica é pertinente até certo ponto. De fato, é evidente que muitas das personagens femininas, como Clara Durrant, Julia Eliot, Sandra Wentworth Williams e a caricata feminista Julia Hedge são inteligentes, perspicazes e atentas aos assuntos políticos. A própria narradora, que constantemente zomba da passividade e do ressentimento de Jacob em relação às mulheres, salienta a mediocridade desses homens e mostra-se muito mais sagaz em suas observações das pessoas e da sociedade que o próprio protagonista e os homens que o rodeiam.

No entanto, a crítica de Woolf às instituições educacionais reside na falácia da formação, tendo em vista que o conhecimento adquirido ao longo da juventude, associado primordialmente às noções de civilização, democracia e razão, torna-se irrelevante. A formação de Jacob serve bem aos propósitos do que seria a premissa setecentista e oitocentista do *Bildung*: formar “professores e funcionários públicos, os principais agentes do estado” (von Mücke, 1991, p. 11, tradução minha).¹⁴ É no romance de formação que os homens conseguem se enxergar de forma impessoal perante o estado, reconhecer-se numa determinada função social que atenderia às necessidades estatais e o seu cunho formativo. No caso de Jacob, a formação de um soldado que logo poderia ser descartado nos campos de batalha.

A realização de Jacob de seu fracasso intelectual e do fracasso da civilização é seguida pela completude do télos: servir como soldado na guerra. O protagonista amaldiçoa o exército britânico quando é confundido com um soldado, tendo para si que será mais que isso no futuro. Porém, quando finalmente entende que suas ambições pessoais serão interrompidas em prol da guerra, indigna-se com a desilusão, culpa as mulheres arbitrariamente, mas resigna-se ao seu destino.

Em um dos jantares com o casal Williams, Evan pede “uma garrafa de vinho – da qual serviu Jacob, [...] com uma espécie de solicitude paternal. [...] Ser deixado sozinho – isso era bom para um jovem. Nunca houve outra época em que a pátria precisasse tanto de seus homens”. Evan nota como Jacob olha para a sua esposa, Sandra, “soturno, taciturno, mas com uma espécie de angústia”, e percebe “o implacável espírito do amor” que não “cessaria os seus tormentos” (Woolf, 2019, p. 159). Há uma compreensão mútua entre os três de que não haveria motivos para intervir nos desejos de um jovem por uma mulher mais velha e casada porque sabe-se que a sua vida muito provavelmente está com os dias contados. Na conversa com Sandra, ela diz a Jacob que ele “está mudado” porque “viu todas essas coisas maravilho-

¹⁴ “Bildung bears on the formation of teachers and civil servants, the primary agents of the state.”

sas desde que [se encontraram] ...” (Woolf, 2019, p. 159). Seria possível entender essa mudança e o amadurecimento relatado pela narradora como sinais de conciliação com o mundo?

Apesar da descrição de Jacob como um “homem” e não mais como um jovem rapaz, não há desenvolvimento psicológico do protagonista a ponto de se constatar um movimento para além da juventude. Em vez disso, Jacob dissolve-se aos olhos dos outros personagens e enfim desaparece à medida que a escuridão da guerra avança. Tampouco há conciliação porque, embora reconheça a sua função como um soldado, ele não escolhe ir para a guerra. Pelo contrário, é obrigado a servir o exército britânico e a sua punição por amaldiçoá-lo é a morte.

Considerações finais

Se, nos séculos XVIII e XIX, os protagonistas dos romances de formação compreendem o seu lugar no mundo e aceitam abdicar de suas ambições individuais em prol da integração social, o que garante a ilusão de totalidade e finalidade para a sua trajetória, em *O quarto de Jacob*, o aniquilamento da subjetividade do protagonista ressalta a irracionalidade e arbitrariedade dessa trajetória no início do século XX. A aparição metonímica do protagonista no final do romance, dada pelo par de sapatos, e a descrição de seu quarto vazio apontam justamente para o caráter universal e ordinário de Jacob: como qualquer outro soldado, Jacob é apenas mais um homem a serviço do estado.

O romance de formação, em sua forma setecentista e oitocentista, apresenta um modelo de representação com o qual seus leitores podem se identificar. Em *O quarto de Jacob*, essa relação é estremecida. A função pedagógica da *Bildung* de instigar os leitores a se conformar com as normas que lhe são impostas pela sociedade perde seu caráter “civilizatório” e “educacional” para designar o molde de um “homem comum”, em seu caráter ordinário e vulgar, cujo destino é a morte. A formação deixa, portanto, de ser promissora e parece desprezível. Ao optar pela construção de seu personagem a partir de lacunas, Woolf formaliza a violência com a qual a guerra dizimou uma geração, escrevendo, assim, “uma elegia satírica, na qual Woolf demonstra sua oposição ao intelectualismo, ao patriarcado e às estruturas políticas que encaminhou jovens rapazes ingleses para a guerra” (Vasconcelos, 2024, p. 87).¹⁵

As provocações formais de Woolf nos levam a refletir sobre as dificuldades de representar em linguagem a experiência da guerra, mostrando que são justamente as ausências e a impossibilidade de compreender Jacob em sua totalidade que o torna mais real. Ele não pode ser um modelo ideal porque é demasiado comum, mas o fato de ser tão comum é o que o torna uma figura típica de seu tempo. O tom jocoso da narradora, o investimento em sua autoridade e os seus comentários sardônicos sobre Jacob dão ao romance um caráter cômico, que ridiculariza Jacob como um tipo, mas, ao mesmo tempo, o humaniza como alguém que seria invariavelmente reconhecido. O desespero de Betty Flanders na cena final, com os sapatos de Jacob nas mãos, retrata a perda e o luto, mas também sugere que os calçados serviriam para outro homem. Dessa forma, é possível dizer que o romance de formação tem êxito como uma paródia justamente por conta de suas falhas e ausências: nas primeiras décadas

¹⁵ “is a satirical elegy, in which Woolf demonstrates her opposition to intellectualism, patriarchy, and the political structures that drove young Englishmen to war”.

do século XX, não seria mais possível pensar numa trajetória coesa que garantiria a fusão entre indivíduo e sociedade.

Referências

AUERBACH, Eric. The Brown stocking. *Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature*. 3. ed. Willard R. Trask. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2013. p. 525-553.

BINGHAM, Adrian. "The Paper that Foretold the War": The Daily Mail and the First World War. *Cengage Learning*, 2013. Disponível em: <https://www.gale.com/intl/essays/adrian-bingham-daily-mail-first-world-war>. Acesso em: 2 de junho de 2025.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2. ed. Chicago: Chicago University Press, 1983.

CASTLE, Gregory. The Modernist Bildungsroman. In: GRAHAM, Sarah (ed.). *A History of the Bildungsroman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 143-173.

COLE, Sarah. *At the Violet Hour: Modernism and Violence in England and Ireland*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HANDLEY, William R. War and Politics of Narration in Jacob's Room. In: HUSSEY, Mark (ed.). *Virginia Woolf and the War: Fiction, Reality and Myth*. Syracuse: Syracuse University Press, 1992. p. 110-133.

KERN, Stephen. *The Modernist Novel: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

LITTLE, Judy. Jacob's Room as Comedy: Woolf's Parodic Bildungsroman. In: MARCUS, Jane. *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. London: Macmillan, 1981. p. 105-124.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Jacob's Room: A New Form for a New Novel*. *Journal of Foreign Languages and Culture*. Yuelu, v. 8, n. 1, p. 80-91, junho 2024.

VON MÜCKE, Dorothea E. *Virtue and the Veil of Illusion: Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth Century Literature*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

WOOLF, Virginia. *Jacob's Room*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.

WOOLF, Virginia. *O quarto de Jacob*. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2019.