



COMPANHIA DAS LETRAS

## FLUSH

VIRGINIA WOOLF é hoje considerada uma das maiores escritoras do século xx, grande romancista e ensaísta, bem como figura de destaque na história da literatura como feminista e modernista. Nascida em 1882, filha do editor e crítico Leslie Stephen, sofreu fortes traumas na adolescência devido à morte de sua mãe em 1895 e à da meia-irmã Stella em 1897, que a deixaram vulnerável a colapsos nervosos pelo resto da vida. Seu pai morreu em 1904 e, dois anos depois, seu irmão predileto, Thoby, faleceu repentinamente de tifo. Junto com a irmã, a pintora Vanessa Bell, ela se relacionou com diversos escritores e artistas, como Lytton Strachey e Roger Fry, no que mais tarde foi conhecido como o Grupo de Bloomsbury. Nesse meio, conheceu Leonard Woolf, com quem se casou em 1912 e fundou a Hogarth Press em 1917, responsável pela publicação das obras de T.S. Eliot, E. M. Forster e Katherine Mansfield, assim como das primeiras traduções de Freud. Woolf levou uma vida muito ativa, trabalhando como revisora e autora, dividindo seu tempo entre Londres e Sussex Downs. Em 1941, temendo novo surto de doença mental, cometeu suicídio, afogando-se. Seu primeiro romance, *A viagem*, foi publicado em 1915, depois ela trabalhou no livro de transição *Noite e dia* (1919), até chegar ao romance altamente experimental e impressionista intitulado *O quarto de Jacob* (1922). A partir de então, sua produção ficcional tomou a forma de uma série de experimentos brilhantes e extraordinariamente variados, cada qual buscando um novo modo de apresentar a relação entre vidas individuais e as forças da sociedade e da história. Ela se preocupava em particular com a experiência das mulheres, não apenas nos romances mas também nos ensaios e nos dois livros de questões feministas, *Um teto todo seu* (1929) e *Três guinéus* (1938). Seus principais romances incluem *Mrs. Dalloway* (1925), *Ao farol* (1927), a fantasia histórica *Orlando* (1928), escrita para Vita Sackville-West, a visão extraordinariamente poética de *As ondas* (1931), a saga de família *Os anos* (1937) e *Entre os atos* (1941).

JORIO DAUSTER nasceu em 19 de novembro de 1937. Entrou para o Serviço Diplomático em 1961. Lidou com questões afetadas ao comércio internacional durante grande parte de sua vida profissional e serviu como presidente do Grupo de Países Produtores na Organização Internacional do Café de 1979 a 1985. Foi presidente do Instituto Brasileiro do Café (IBC) de 1987 a 1990 e negociador da dívida externa do Brasil de 1990 a 1991. Foi embaixador na União Europeia de 1991 a 1999 e presidente da Vale de 1999 a 2001. Foi membro do Conselho do Global Crop Diversity Trust (Roma) e presidente do Conselho de Administração da Ferrous Resources do Brasil. É atualmente presidente do CA da Taurus Armas e membro do Conselho Assessor Internacional da Iberdrola (Espanha). Como tradutor, especializou-se nas obras de J. D. Salinger, Vladimir Nabokov, Ian McEwan e Philip Roth.

ANNA SNAITH é professora de literatura do século XX no King's College em Londres e publicou, entre outros livros, *Modernist Voyages: Colonial Women Writers in London, 1890-1945* (Cambridge University Press, 2014). De Virginia Woolf, foi responsável pela edição de *Os anos* (Cambridge University Press, 2012), *Um teto todo seu* e *Três guinéus* (Oxford World's Classics, 2015). Atualmente, escreve um livro sobre a relação entre o modernismo do período entreguerras e o ruído, e é editora de *Sound and Literature* (Cambridge University Press, 2020).

VANESSA BELL nasceu em Londres, em 1879. Irmã de Virginia Woolf, morou na capital inglesa até 1904, antes de se mudar para Bloomsbury, onde viveram também a irmã e os irmãos Thoby e Adrian. Sua primeira exposição foi realizada em 1916, e é tida como uma das mais importantes artistas do começo do século XX, principalmente pela junção de pós-impressionismo e cubismo em sua obra. Bell faleceu em Sussex, em 1961.

VIRGINIA WOOLF

Flush  
*uma biografia*

*Tradução de*  
JORIO DAUSTER

*Prefácio de*  
ANNA SNAITH

*Ilustrações de*  
VANESSA BELL



---

COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2020 by Penguin-Companhia das Letras  
Copyright do prefácio © “Of Fanciers, Footnotes, and Fascism:  
Virginia Woolf’s *Flush*”. *Modern Fiction Studies*, v. 48, n. 3, outono de  
2002, pp. 614-36. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua  
Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

Penguin and the associated logo and trade dress are registered  
and/or unregistered trademarks of Penguin Books Limited and/or  
Penguin Group (USA) Inc. Used with permission.

Published by Companhia das Letras in association  
with Penguin Group (USA) Inc.

TÍTULO ORIGINAL  
Flush: A Biography

PREPARAÇÃO  
Ana Martini

FOTO DA PÁG 42:

Houghton Library, Harvard University.

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos autorais das  
imagens. A editora agradece qualquer informação relativa à autoria,  
titularidade e/ou outros dados, se comprometendo a incluí-los em edições  
futuras.

REVISÃO  
Isabel Cury  
Fernando Nuno

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Woolf, Virginia, 1882-1941.

Flush : uma biografia / Virginia Woolf ; tradução de Jorio  
Dauster ; prefácio de Anna Snaith ; ilustrações de Vanessa  
Bell. — 1ª ed. — São Paulo: Penguin ClassicsCompanhia das  
Letras, 2020.

Título original: Flush: A Biography  
ISBN 978-85-8285-101-2

I. Ficção inglesa. II. Snaith, Anna. III. Título.

19-31827

CDD-823

---

Índice para catálogo sistemático:

I. Ficção : Literatura inglesa 823

Cibele Maria Dias — Bibliotecária — CRB-8/9427

[2020]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

www.penguincompanhia.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

www.companhiadasletras.com.br

# Sumário

Prefácio — Anna Snaith	7
FLUSH: UMA BIOGRAFIA	
1. Three Mile Cross	43
2. O quarto dos fundos	58
3. O homem encapuzado	71
4. Whitechapel	89
5. Itália	109
6. O fim	133
<i>Fontes</i>	145
<i>Notas</i>	147



## Prefácio

ANNA SNAITH

Aos 24 anos, quando iniciava sua carreira literária, Virginia Woolf escreveu uma resenha da obra de Percy Lubbock *Elizabeth Barrett Browning in Her Letters* (1906) na qual afirmava que Barrett Browning, “como poeta, deixou de desempenhar um papel relevante em nossas vidas” (“Poets’ Letters”, p. 101). Ela tinha sido descartada como “uma aberração extravagante correspondente ao gosto do início da era vitoriana” (p. 102). Woolf, tal como Lubbock, desejava resgatar a obra de Barrett Browning, assim como a de muitas outras autoras, consciente, em especial, da forma como a história da vida dela havia se tornado “tão monstruosa que seu verdadeiro efeito sobre a sra. Browning é obscurecido” (p. 102). Nessa primeira abordagem jornalística de Barrett Browning, Woolf trata das consequências tanto da moda quanto da biografia na reputação literária, bem como do abandono da obra que resulta dessas oscilações na opinião pública.

Perto do fim da carreira de Woolf, cerca de 24 anos depois, Barrett Browning voltou a ocupar sua imaginação, dessa vez de modo bem mais substancial: os escritos de Barrett Browning, sua vida, sua reputação e, naturalmente, seu cão, Flush, ocupam boa parte do pensamento de Woolf ao longo da década de 1930. Especificamente no livro *Flush*, Woolf apresenta suas ideias sobre a maneira como as escritoras são recebidas e os vínculos entre

sexismo e outros discursos de controle. Desejo oferecer aqui uma reavaliação de *Flush*, um texto cujo caráter supostamente anômalo fez com que fosse lido muitas vezes fora de contexto — ou que simplesmente não fosse lido. O interesse de Woolf por Barrett Browning tinha tudo a ver com o contexto: o fenômeno da popularidade e declínio de Barrett Browning, assim como o próprio interesse dela na política de seu tempo, visto particularmente em *Aurora Leigh*. Esse texto estimulou a imaginação de Woolf, que compreendeu como a fascinação pela vida de Barrett Browning havia impedido os leitores de apreciarem inteiramente os elementos políticos presentes em sua obra.

Por sua vez, a comédia e a “ligeireza” de *Flush* impediram que os críticos apreciassem devidamente o conteúdo político do livro, sobretudo seu engajamento no contexto sociopolítico da Londres de meados do século XIX mas também do início da década de 1930, quando foi escrito. Desejo argumentar que *Flush* precisa ser colocado mais cuidadosamente tanto no contexto da forma como a própria Woolf foi recebida pela crítica quanto no de seu receio com a ascensão do fascismo na Grã-Bretanha e na Europa. Mais importante, sustento que tais contextos não operam isoladamente. Em *Flush*, Woolf explora a política de rebaixamento e hierarquia ligando sistemas de valor ao longo das linhas literárias (ortodoxa e genérica), de classe, de gênero, de espécies e de raça.

A leitura e a pesquisa que Woolf empreendeu a fim de representar *Flush* e a Londres de Barrett Browning (a divisão entre Whitechapel e Wimpole Street, a miséria crônica na metrópole) a obrigaram a traçar paralelos com as mudanças ocorridas na cidade enquanto escrevia o livro. Tais paralelos incluíam não apenas a terrível situação econômica e o desemprego no início da década de 1930, mas também os conhecidos discursos que acompanham esse estado de coisas: degeneração, doenças e invasão de imigrantes. Em especial, um subtexto crucial de *Flush* é



o crescimento do fascismo na Grã-Bretanha, como manifestado no New Party de Oswald Mosley. O contexto é especialmente tocante dada a proximidade de Woolf com esse partido através de Harold Nicolson, como expliquei no curso do artigo. Com base nessa leitura, *Flush* se transforma *não apenas* num texto político por si só, mas numa peça literária que precisa ser posta ao lado de outros escritos de Woolf daquela década, particularmente *Três guinéus*. Correlações entre sua “biografia” e o ensaio de 1938 podem ser feitas devido à descrição que ela faz do sr. Barrett nos dois textos, mas também porque ambos tratam dos discursos que servem de base ao fascismo. Conquanto reconheça a comédia em *Flush* e o lugar único desse livro na obra de Woolf, desejo sugerir uma maior coincidência temática com seus outros textos daquela década. Esta leitura de *Flush* não apenas ilumina o próprio texto e os contextos em que está inserido, mas também revela as inclinações políticas de Woolf. Elas estão em toda parte e nunca deixam de surpreender: num texto muitas vezes desprezado como frívolo, a escritora lida com questões de opressão de classe e de gênero. Além disso, *Flush* revela Woolf como uma pensadora profunda das questões de raça e de gênero. Esse tipo de leitura historicista e etnográfica de *Flush* nos faz lembrar a preocupação constante da autora com as implicações políticas do discurso cultural, seu interesse na política da linguagem e das imagens, assim como o envolvimento com os fatos e movimentos políticos.

No outono de 1930, a peça de Rudolf Besier *The Barretts of Wimpole Street* estreou no Queen’s Theatre em meio à controvérsia por retratar uma relação incestuosa entre o sr. Barrett e sua filha. Virginia Woolf e o marido foram ver o espetáculo em 6 de outubro de 1930, após o que ela começou a reler a correspondência amorosa de Barrett Browning e sua poesia. Não surpreende que tenha sido *Aurora Leigh* a obra que se destacou a seus olhos, por

atentar para as questões políticas e sociais, assim como os obstáculos enfrentados pela mulher artista. Robert Browning havia dado à meia-irmã de Woolf, Laura, uma cópia do poema em 1873, a qual se encontrava na biblioteca do casal Woolf na década de 1930. Em seu ensaio intitulado “Aurora Leigh”, publicado em 1931, Woolf discute, como fizera em “Poets’ Letters”, as “ironias da moda” que fizeram com que a fuga amorosa de Robert Browning/Elizabeth Barrett perdurasse na imaginação pública, enquanto os escritos de ambos são praticamente ignorados. Os dois se tornam “figuras conspícuas”, a imagem deles fica gravada na consciência pública assim como a foto de Woolf tirada por Beresford está gravada na nossa (p. 202). O foco da peça de Besier na biografia sensacional fez com que Woolf ficasse ainda mais decidida a resgatar a obra obscurecida por essa abordagem. Quanto à própria Barrett Browning: “Ninguém a lê, ninguém a discute, ninguém se dá ao trabalho de colocá-la em seu devido lugar” (p. 202). *Aurora Leigh*, apesar de ter tido treze edições publicadas até 1873, era então o “sinal de uma moda passada” (p. 203). Woolf brinca com isso em *Flush*, começando uma de suas notas de rodapé do seguinte modo: “Os leitores de *Aurora Leigh* — mas, como tais pessoas não existem, é necessário explicar [...]” (*Flush*, p. 148).

O interesse de Woolf pela reputação de Barrett Browning estava inegavelmente interligado à crescente percepção que ela tinha de que sua própria identidade pública estava se alterando no começo da década de 1930. Enquanto escrevia “Aurora Leigh”, ela soube que Winifred Holtby vinha trabalhando no primeiro livro sobre ela (*Diary*, v. 4, p. 13). Em 1932, esse livro apareceu juntamente com dois outros estudos de críticos europeus (*Diary*, v. 4, p. 85). No mesmo ano, falou-se que Dorothy Richardson estava elaborando um estudo crítico, e Woolf respondia a perguntas de um americano, Harmon Goldstone, envolvido em projeto idêntico.<sup>1</sup> Também em 1932, o editor norte-americano

Donald Brace desejava encomendar um livro sobre Woolf, contatando de início E. M. Forster e depois pedindo o conselho de Leonard, marido de Virginia. Leonard mencionou a ideia a Harold Nicolson, porém disse a Brace que Rebecca West seria a pessoa mais indicada para executar a tarefa (“To Donald Brace”, pp. 239-40).

Esse interesse da crítica significou para Woolf o risco de uma solidificação: “Não devo me transformar numa figura”, a palavra que usou para Barrett Browning (*Diary*, v. 4, p. 85). Ela diz se sentir como uma “múmia num museu” (“To William Plomer”, p. 37), seus livros como “lápides” (“To Hugh Walpole”, p. 114). Temia o foco em sua biografia, imaginando que os críticos escreveriam sobre seu pai e seu cachorro, algo de fato irônico na medida em que estava fazendo exatamente a mesma coisa naquele momento com Barrett Browning em *Flush* (“To Ethel Smyth”, 21 de agosto de 1932, p. 97). A obra de Barrett Browning, como a dela própria, era independente de sua vida privada e “deve ser considerada sem relação com as personalidades” (“Aurora Leigh”, p. 209). No ensaio intitulado “Aurora Leigh”, Woolf associa tanto essa fixidez e a preocupação com a biografia à fotografia: “O estrago que a arte da fotografia tem causado na arte da literatura ainda não foi calculado” (p. 202). Pouco depois, Woolf posava para a fotografia da folha de rosto do livro de Holtby; por outro lado, ela sem dúvida estava atrás da câmera na foto de Pinker (o cachorro que Vita Sackville-West lhe deu em 1926), que foi usada na folha de rosto de *Flush*.<sup>2</sup>

A decisão de Woolf de escrever *Flush* em julho de 1931 também faz parte da preocupação com sua própria reputação. *Flush* turva essa reputação, contrapondo-se à seriedade do estudo de Holtby e à ênfase crítica posta na época em sua condição de “romancista psicológica”. No entanto, o livro a catapultou para a esfera dos autores de best-sellers, consolidando sua reputação em diferentes níveis de sofisticação intelectual. *Flush* vendeu quase 19 mil

exemplares nos primeiros seis meses, sendo escolhido pelo U.S. Book of the Month Club no mês de setembro e pela U.K. Book Society em outubro (*Light*, p. xxix). Foi seu romance mais vendido na Grã-Bretanha, provocando o desprezo da crítica: “decadência”, “deterioração” e “colapso” foram palavras usadas por resenhistas (*Light*, p. xxviii). Outra pedra tumular da crítica dizia: “a facilidade letal de [*Flush*], combinada com seu sucesso popular, significa [...] o fim da sra. Woolf como uma força vital” (*Diary*, v. 4, p. 186). Preocupava Woolf “a forma de se guiar em meio à popularidade” (*Diary*, v. 4, p. 184), quando estava sendo vista como “uma senhora tagarela” (*Diary*, v. 4, p. 181). A popularidade a transformaria numa figura, como tinha ocorrido com Barrett Browning. Ela fica satisfeita quando um resenhista “não detecta nenhum sinal de excentricidade”, em contraste com os jornalistas que veem o livro como “encantador” e “delicado” (*Diary*, v. 4, p. 181). Em retrospecto, *Flush* também foi vítima de alguns comentários da própria Woolf: ela se referiu à obra como “aquele tolo livro *Flush*” (*Diary*, v. 4, p. 153) e afirma que “é uma espécie de piada” (“To Donald Brace”, p. 155). O texto foi em parte uma gozação com Lytton Strachey: uma paródia de *Vitorianos eminentes*, mas essa piada perdeu a graça quando ele morreu, em janeiro de 1932. Entretanto, a obra nunca foi apenas um gracejo: trata-se de um texto híbrido, “leve demais e sério demais” (*Diary*, v. 4, p. 133). Woolf foi progressista ao ver em Barrett Browning uma escritora engajada nas questões políticas e sociais de seu tempo. Na reação a *Flush*, Woolf mais uma vez se enxergou em Barrett Browning; o humor e a popularidade de *Flush* supostamente impossibilitavam um engajamento político de sua parte e uma séria atenção crítica por parte de seus resenhistas.

Barrett Browning fez com que Woolf refletisse mais a fundo sobre as políticas do rebaixamento, os discursos usados para excluir mulheres bem como livros. Na-

turalmente, escrever sobre *Flush* a obrigou a estender tal preocupação aos animais, mas também aos integrantes da classe trabalhadora. Ela passou a atentar para as ideias de pureza e uniformidade em que se baseiam os sistemas hierárquicos, como por exemplo a ortodoxia nas artes e o sistema de classes, porém antes mesmo de começar a escrever *Flush* ela estava pensando em Barrett Browning e na ficção em termos de classe. Em “Aurora Leigh”, Woolf escreve que “o único lugar na mansão da literatura que foi atribuído a ela [Barrett Browning] fica no porão, junto à criadagem” (p. 203). Barrett Browning está lá embaixo onde ninguém a vê, comendo ervilhas com a faca juntamente com outros escritores que gozaram de breve popularidade, como Edwin Arnold e Eliza Cook. A política de espaço de Woolf associa valores de classe a valores literários. Retratando Barrett Browning como uma criada, ela joga com os laços reconhecidos entre a escrita popular e leitores da classe operária, um vínculo que ela desfaz mais vigorosamente no ensaio “Middlebrow”, de 1932. Ao fazer Barrett Browning subir metaforicamente do porão, ela questiona a formação de cânones literários cujo “desperdício” é oculto, coexistindo com os segmentos desvalorizados da sociedade. Quando resgata o que foi perdido, Woolf sugere o risco de avaliações baseadas em padrões “intelectualizados”.

É irônico constatar que o texto inspirado em Barrett Browning provoca justamente esse tipo de discussão sobre a reputação de Woolf. *Flush* é a sucata da obra de Woolf, como sustentou Pamela Caughie, “as sobras de uma economia canônica” (p. 145); o livro é despejado nas acomodações dos criados depois de gozar de uma popularidade passageira, agora relegado a uma nota de rodapé. À luz do enorme volume de material crítico acerca de Woolf e da gradual erosão das hierarquias genéricas que levou ao interesse por seus diários, cartas, ensaios e contos, a relativa carência de avaliações críticas de *Flush* comprova a tenaci-

dade de sua reputação como “intelectual” e a reputação do livro como uma produção frívola: as duas coisas não se deixam combinar. Entretanto, creio que, em *Flush*, Woolf estava deliberadamente jogando com a forma, buscando as fronteiras porosas entre as preocupações intelectuais e a escrita popular. *Flush* enfrenta as mesmas questões “sérias” presentes em seus textos contemporâneos, como os ensaios intitulados *The Pargiters* e *The London Scene*: mais importante, com as políticas sociais da cidade. Como ela demonstra, porém, essas preocupações não matam necessariamente a piada.

No texto, também, Woolf trata de vidas desprezadas. *Flush* representa a figura do subordinado — o infeliz cuja vida Woolf sentiu necessidade de retratar (“To Ottoline Morrell”, p. 162). Em vez de escrever uma biografia da própria Barrett Browning, ela optou pela nota de rodapé a Barrett Browning: a vida que não podia falar e que não tinha sido “falada”. Nas palavras de Caughie, *Flush* simboliza não “as vidas das mulheres que conhecemos, podendo, isso sim, servir como um testemunho das vidas que nunca serão narradas, o inescrutável e por isso impossível de representar, o descartado e por isso desperdiçado” (p. 162). Barrett Browning conduz Woolf mais adiante na política da obscuridade e da narrativa de vidas. *Flush* é a versão extrema da vida que não deixa vestígio. *Flush* se manifesta na narrativa antropomorfizante de Barrett Browning. “Uma vez que cumpre escrever sobre as vidas, toda vida precisa ser distorcida”, escreve Woolf na versão manuscrita de *Flush* (p. 100).

Todavia, Woolf vai ainda mais longe, introduzindo a questão da classe. Uma das notas de rodapé de *Flush* consiste num esboço biográfico de Lily Wilson, a criada de Barrett Browning. Woolf escreve: “A vida de Lily Wilson é extremamente obscura e, por isso, clama pelos serviços de um biógrafo. Com exceção dos protagonistas principais, nenhuma figura nas cartas do casal Browning ex-

cita mais nossa curiosidade e causa tanta perplexidade” (*Flush*, p. 149). Barrett Browning está metaforicamente no porão da criadagem, Wilson lá está literalmente, uma das “criadas inescrutáveis, quase silenciosas e quase invisíveis” daqueles tempos (p. 152). *Flush* é o não dito nas cartas de Barrett Browning, Wilson é o não dito de *Flush*, abaixo do texto numa nota de rodapé, marginalizada e encaixotada, talvez só encontrada por aqueles movidos pela curiosidade de estudiosos, como os “dois professores de universidades norte-americanas” que passam os olhos no poema “Lady Geraldine’s Courtship” uma vez por ano segundo o que diz Woolf em “Aurora Leigh” (p. 202). A nota de rodapé, como as acomodações dos criados, denota rebaixamento, as sobras do texto, mas também a inevitabilidade do não dito — sempre há um outro nível de rebaixamento, textual ou não. Enquanto Barrett Browning permanece sujeita à tirania do pai, Wilson está sujeita à tirania de Barrett Browning, talvez menos ostensiva porém igualmente opressiva: “Ela pediu a Wilson que chamasse uma carruagem de aluguel. Trêmula mas submissa, Wilson obedeceu. A carruagem chegou. A srta. Barrett mandou Wilson entrar. Embora convencida de que a morte a esperava, Wilson entrou” (*Flush*, p. 100). Woolf não apenas complica as relações de poder ao longo das linhas de gênero, classe e espécie, mas se aprofunda na análise das relações de poder na narrativa de vidas. Ela tem o poder de trazer vidas do porão, de criar vidas para *Flush* e Wilson.

Desejo me concentrar agora na política de localização de Woolf em *Flush*, seu uso da Wimpole Street, de Whitechapel e da Itália para explicitar questões de hierarquias de classe e de raça. Em especial, o sequestro de *Flush* pelos ladrões de cachorros de East London estende o discurso das complexas hierarquias de poder no seio da família Barrett a determinadas áreas de Londres. O ladrão de cachorros era uma figura conhecida na Londres do sé-

culo XIX. Moradores da cidade seguiam donos abastados e atraíam seus animais de estimação cobrindo as mãos com pedaços de fígado, a fim de entregá-los posteriormente a um comerciante de cachorros. O sujeito então contactava o dono e exigia um pagamento pelo resgate do animal. Segundo Henry Mayhew, os donos pagavam entre duas e cinquenta libras para resgatar seus cães e, uma vez feito o pagamento, o animal quase certamente seria roubado de novo (Mayhew, 150). Flush foi roubado três vezes na década de 1840.<sup>3</sup> Pamela Caughie demonstrou como o seu sequestro complica ainda mais as relações de poder na família Barrett. Numa série de cartas, Browning insta Barrett a não pagar o resgate: “Seu pai e seu irmão se opunham a ela [...] Mas o pior de tudo — bem pior — é que o próprio sr. Browning apoiou com todo o seu peso [...] a postura da Wimpole Street contrária a Flush”. Barrett Browning estava “se curvando à tirania e aos chantagistas” (*Flush*, p. 98). Ao ir a Whitechapel recuperar Flush, ela estava “tomando partido contra Robert Browning e a favor de pais, irmãos e dominadores em geral” (p. 99). Como escreve Caughie:

Assim, vemos que os bons valores (liberdade) e os maus valores (tirania) não podem ser tão facilmente distinguíveis se Robert Browning, que liberta Elizabeth Barrett da tirania do pai, se põe ao lado do pai contra a liberdade de Flush; e, se Elizabeth Barrett, que é a última pessoa a promover a tirania dos patriarcas, faz exatamente isso para obter a liberdade de Flush. O contexto é de fato fundamental quando se trata de valores (p. 148).

Caughie, uma das poucas críticas a escrever longamente acerca de *Flush*, oferece uma leitura fascinante do texto, que enfatiza seu argumento de que Woolf é uma pensadora imprevisível, interessada na natureza variável e con-