



H.G. Wells e Joseph Conrad:

Uma amizade literária

LINDA
DRYDEN

*H.G. Wells and Joseph Conrad:
A Literary Friendship (2005)*

Tradução: Daniela Toledo

Edição bilingue: PT/EN
Distribuição gratuita

mojo.org.br

**H.G Wells e Joseph
Conrad: Uma Amizade
Literária**

Linda Dryden

domínio ao público

CONHECER UM MUNDO EXTRAORDINÁRIO NA VIDA
É DIREITO DE TODOS.

LUTAMOS PELO DIREITO E ACESSO IRRESTRITO AOS
BENS DO DOMÍNIO PÚBLICO.

Este livro é o resultado de muitas horas de trabalho dos colaboradores e voluntários do Instituto Mojo de Comunicação Intercultural e seus parceiros. O objetivo deste projeto é traduzir e editar obras extraordinárias do mundo todo — que muitos também chamam de “clássicos” — e outras, que nos ajudem a entendê-las melhor — artigos, ensaios acadêmicos, teses etc. Nossas edições digitais são bilíngues e gratuitas e podem ser encontradas no site www.daop.org.br, livres para serem compartilhadas.

Que você faça o bem e não o mal.

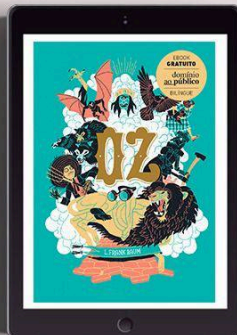
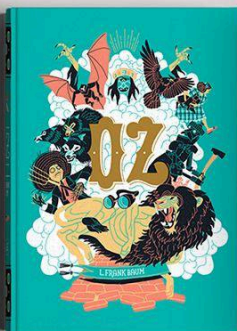
Que você seja perdoado e que perdoe aos outros.

Que você compartilhe livremente, nunca tomando mais do que está dando.

As obras em Domínio Público, embora sejam de livre acesso, precisam ser adaptadas para outros idiomas. Peter Pan fala inglês, Pinocchio fala italiano, *20 mil léguas submarinas* está em francês. São obras que nos ensinam a entender o ser humano, seu caráter, suas falhas e nos dão um repertório enfrentar adversidades. Não existem melhores motivos para empregar esforços e torná-las livres da barreira da língua. A democratização do Domínio Público é um dever de todos os cidadãos, instituições e governos — no mundo todo.

CLUBE DO LIVRO PARA LEITORES
EXTRAORDINÁRIOS

domínio
ao público



APOIE COMPRANDO OU LEIA DE GRAÇA
www.daop.org.br

H.G Wells e Joseph Conrad: Uma Amizade Literária

Linda Dryden

Tradução voluntária de Daniela Toledo

Fevereiro de 1899 marcou a milésima tiragem da Blackwood's Edinburgh Magazine. A edição especial da “Maga”, forma como William Blackwood chamava carinhosamente sua revista, foi lançada com a primeira publicação serializada de *Coração das trevas*¹ (*Heart of Darkness*), de Joseph Conrad. Em janeiro do mesmo ano, a revista *Graphic* havia começado a serialização do romance de Wells, *O dorminhoco* (*A Story of Years to Come*), que a editora Harpers publicou em forma de livro em maio de 1899.² A versão serializada de *O dorminhoco* não mencionava o trabalho de Conrad, mas o livro continha uma referência explícita à edição de Blackwood. As datas de publicação foram concomitantes: a história de Conrad surgiu entre fevereiro e abril de 1899, enquanto *O dorminhoco* foi publicado como livro em 3 de maio.³ Dessa forma, Wells provavelmente finalizava seu manuscrito no momento em que Conrad estava imerso na escrita de sua famosa obra; e a menção de *Coração das trevas* em Wells é uma evidência impressionante da estreita amizade literária compartilhada pelos autores entre 1898 e 1905.⁴

A referência a *Coração das trevas* em *O dorminhoco* é um exemplo de uma intertextualidade autoconsciente por parte de Wells. Com relação a Conrad, influências *wellsianas* muito mais sutis são perceptíveis em sua obra. Este artigo traça algumas das alusões literárias que implicam um

reconhecimento da arte e da crítica de Wells ao trabalho de Conrad, especialmente em *Coração das trevas*. A discussão também revela uma compreensão mais íntima da diferença de visões artísticas que enfraqueceu a amizade literária.

“PARA FAZER VOCÊ VER”

Em 16 de maio de 1896, no *Saturday Review*, Wells aclamou *An Outcast of the Islands* como talvez “a melhor obra de ficção publicada naquele ano”. Ele já havia expressado uma opinião semelhante sobre *A loucura do Almayer* (1895).⁵ Apesar das críticas de Wells sobre seu estilo, Conrad ficou satisfeito e uma troca de cartas se seguiu. No outono de 1898, os dois se encontraram pessoalmente na costa de Kent: Conrad e sua família se mudaram para Pent Farm, Postling, enquanto Wells e sua esposa foram morar na vizinha Sandgate. Essa perspectiva de proximidade levou Conrad a escrever a Wells em 11 de outubro de 1898, animado com o fato de que seriam vizinhos. Visitaram regularmente a casa um do outro, e muito debatiam sobre a arte da literatura.⁶

No Natal de 1898, enquanto estava imerso em *Coração das trevas*, Conrad escreveu para Aniela Zagórska sobre seu novo amigo: “H. G. Wells publicou este ano *A guerra dos mundos* e *O homem invisível*. Ele é um escritor muito original, *romancier du fantastique*, com um julgamento bastante individualista em todos os aspectos e uma imaginação surpreendente.”⁷ Os comentários de Conrad revelam parte da emoção que sentia por aquela nova amizade literária, bem como seu fascínio pelos romances científicos de Wells. Em 25 de novembro de 1898, por exemplo, referin-

do-se a uma visita a Wells, Conrad escreveu: “Tenho a intenção de piar como um marciano doente do lado de fora da estação.”⁸ Os contos de Wells e, principalmente, seus romances científicos estavam na mente de Conrad no inverno de 1899, de forma que também influenciaram *Coração das trevas*: ao refletir sobre o que poderia haver no centro da África, o personagem Marlow começa a pensar em marcianos:

*“Acreditava, da mesma forma que qualquer um de vocês pudesse acreditar, que havia habitantes no planeta Marte. Uma vez conheci um construtor de velas escocês totalmente convencido de que havia pessoas em Marte. Se alguém o perguntasse sobre como eram a aparência e o comportamento desses marcianos, ele ficaria acanhado e resmungaria algo sobre ‘andar de quatro’”.*⁹

Ao escrever sua história logo após a publicação de *A guerra dos Mundos* (1898), Conrad estava ciente da ressonância ali presente; e a referência não teria sido perdida pelos seus primeiros leitores¹⁰. Ao invocar um planeta alienígena e seus supostos habitantes, Conrad, através de Marlow, enfatiza a própria “alteridade” da África para seus leitores contemporâneos: descreveu-a como um ambiente tão estranho quanto o distante Marte, e Kurtz, acorrido em

seu centro, parecia tão irreconhecível quanto um alienígena.¹¹

A guerra dos mundos explora a popularidade da ficção conflituosa, ao mesmo tempo em que critica o imperialismo. Como uma resposta às experiências do império, o efeito debilitante, até mesmo fatal, de um ambiente alienígena nos invasores é graficamente representado com a morte dos marcianos. Conrad e Wells infundiram suas ficções de império ao ceticismo do fim do século, e suas histórias de invasão imperial subverteram o gênero romance e seus heróis. Assim como os marcianos de Wells, Kurtz também brutalizava aqueles que ele havia escravizado, mas acaba sendo corrompido e destruído pelo ambiente alienígena no processo. Assim como a África é, no antigo clichê, o “cemitério do homem branco”, Londres é o cemitério dos marcianos. Os paralelos são óbvios: ao final do século 19, “unidos pela herança vitoriana (e antivitoriana)”¹², Wells e Conrad, em suas ficções, fizeram uso de um legado cultural compartilhado. Consequentemente, suas primeiras críticas ao império refletem uma convergência de ideias e uma vontade de estabelecer um novo tipo de visão artística. Como resultado, é possível perceber em *Coração das trevas* os traços da consciência de Conrad sobre a arte de Wells.

As influências wellsianas no romance de Conrad podem ser detectadas quando Marlow vê Kurtz “abrindo bem a boca, atribuindo-lhe um aspecto estranhamente voraz co-

mo se quisesse engolir todo o ar, toda a terra e todos os homens diante dele”. Dessa forma, Paul Kirschner percebe paralelos com Griffin, o homem invisível, quando suas bandagens são removidas, e a proprietária da pousada vislumbra o vazio que é o rosto dele: “Mas, por um segundo, pareceu-lhe que o homem para o qual ela olhava tinha uma boca enorme e bem aberta, uma boca vasta e inacreditável que engolia toda a parte inferior do rosto dele.”¹³ As descrições são surpreendentemente semelhantes. Torturadores cruéis, rancorosos contra o mundo, Griffin e Kurtz aterrorizavam suas próprias comunidades. Eles compartilham um status de forasteiros enlouquecidos, mas ambos são intelectuais extraordinários que “se tornam loucos”. Como Patrick A. McCarthy observa, Griffin e Kurtz são “homens vazios com grande inteligência, mas com princípios morais subdesenvolvidos ou deturpados”.¹⁴ *O homem invisível* (1897) intrigou Conrad e, muito provavelmente, influenciou o autor na concepção de Kurtz, cujo vazio e a invisibilidade — “indistinto como um vapor exalado pela terra” e “pouco mais do que uma voz” — de fato sugerem a característica insubstancial de Griffin.¹⁵

Em 3 de janeiro de 1899, Conrad havia trabalhado em *Coração das trevas* por cerca de dez dias e escreveu a Wells: “Ainda não olhei para *As rodas do acaso*. Não posso até terminar o meu conto infernal. Ele cresce como os gênios da lâmpada em uma fábula árabe. Setenta páginas —

palavra por palavra — desde que o vi.”¹⁶ O autor se refere, obviamente, a *Coração das trevas*; e a menção de seu “conto infernal” indica a percepção de Wells sobre a obra, sugerindo alguma discussão anterior. De fato, naquele momento, Conrad cortejava a aprovação de Wells. Em setembro de 1898, pouco antes de se encontrarem, ele escreveu a Wells: “Compartilhei uma íntima amizade com você, mencionei-o em muitas páginas do meu trabalho, examinando muitas sentenças à luz de sua crítica.”¹⁷ Algumas dessas críticas apareceram na resenha de Wells de *An Outcast of the Islands*: “O Sr. Conrad é prolixo; sua história não se desenvolve, como se fosse vista intermitentemente através de uma névoa de sentenças.”¹⁸ Conrad provavelmente tinha a repreensão de Wells em mente quando diz que Marlow não era “típico”, e que, para ele, “o sentido de uma história não está dentro como o de uma amêndoa, mas do lado de fora, envolvendo o conto que o traz, bem como um brilho na névoa”¹⁹. Dessa forma, Conrad reconhece o ponto de Wells e, ao mesmo tempo, oferece uma justificativa para a sua própria arte.

Durante a escrita de *Coração das trevas*, Conrad debateu pontos de estilo com Wells. Em *Experiment in Autobiography*, Wells fala sobre “toda essa conversa que tive com Conrad, Hueffer e James apenas sobre a palavra, a expressão perfeita, sobre isso ou aquilo ser escrito ou não

escrito”.²⁰ Ele notavelmente relembra sobre estar deitado em uma praia em Sandgate, discutindo como descrever um barco:

*Aquilo tudo ia contra a receptividade excessivamente sensibilizada de Conrad de que um barco jamais pudesse ser apenas um barco. Ele queria vê-lo e vê-lo apenas em relação à outra coisa — uma história, uma tese. E, suponho que, se eu tivesse sido pressionado sobre isso, teria traído a disposição de vincular essa história ou tese a algo ainda mais extenso e ligar isso a algo ainda mais extenso e, por fim, vinculá-la à minha filosofia e à minha visão de mundo.*²¹

A visão, *ver* as diferentes “percepções de mundo” era fundamental para os debates artísticos em que os dois autores se engajavam: a visão os unia como artistas, mas também definia suas diferenças em termos de expressão artística.

Após ler o exemplar pessoal de *O homem invisível* de Wells, Conrad escreveu uma carta em 4 de dezembro de 1898, apreciando a obra:

Sempre é possível ver muito em seu trabalho — há sempre um “a mais” em seus livros —, mas para isso (com a devida atenção ao tema e ao tamanho), você conseguiu colocar uma incrível quantidade de efeitos. Se há falta de uma grandiosidade na obra, é porque você não a fez dessa forma — e se você não a fez as-

*sim, também não há um homem na Inglaterra que conseguiria.*²²

O tom de Conrad é surpreendentemente franco — não há nada de sua característica polidez aqui —, sugerindo intimidade em sua conversa com Wells, uma convivência que transborda em suas cartas.

A menção à capacidade de “ver” é um eco do prefácio de *O negro do Narciso* (1897), onde Conrad descreve seu propósito artístico: “A tarefa que tento alcançar é o poder da palavra escrita para fazer você ouvir, fazer você sentir e, acima de tudo, fazer você ver. Isso. E nada mais do que isso, e isso é tudo.”²³ O comentário de Wells sobre o significado de *An Outcast of the Islands* como sendo algo “visto intermitentemente através de uma névoa de sentenças” parece ter atingido o autor. Com isso, nesse prefácio, Conrad se esforça para expressar sua intenção artística, quase como se ele estivesse conduzindo uma conversa secreta com Wells através de seus escritos. As crescentes tensões na amizade literária começam a transparecer nesse debate sobre a visão. Muitos anos depois, Wells delineou as objeções de Conrad: “o frequente descuido em meus escritos, minhas afirmações e qualificações científicas, a falta de uma conclusão provisória e minha indiferença à intensidade do efeito, deixavam-no perplexo e irritado.”²⁴ Suas diferenças se constituíam em um desentendimento sobre co-

mo ver o mundo. Em certo nível isso era político, mas em outro, tratava-se de uma divergência sobre como expressar a visão da literatura.

Wells tomou a noção da visão como a base para seu conto *Em terra de cego* (1904), onde seu protagonista, Nuñez, se depara com uma raça de pessoas cegas nos Andes do Equador. Os habitantes desse mundo perdido possuem uma abordagem fundamentalmente diferente em relação ao mundo do observador Nuñez. Através de uma cultura voltada para a vida de cegueira, essas pessoas viviam perfeitamente contentes, usando seus outros sentidos. Apesar de o protagonista chegar a um frágil entendimento de como sobreviver em uma comunidade cega e concordar em se tornar cego, Nuñez não consegue se reconciliar com a perda da própria visão. Para a comunidade cega, Nuñez parecia delirante; para Nuñez, eram eles os loucos. Explorando o golfo de entendimento entre pessoas com diferentes visões de mundo, *Em terra de cego* traz ideias distintas sobre a percepção através dos sentidos: o conto quase poderia ser lido como uma parábola para as crescentes diferenças entre Wells e Conrad. Para Wells, assim como Nuñez, a visão é uma questão de clareza e estilo é uma questão de simplicidade. Já Conrad, como a comunidade dos cegos, quer nos fazer “ver” através dos nossos sentidos e interpretar significados que são, frequentemente, escorregadios e

ilusórios. Tal conflito de visão equivalia a um desacordo radical sobre a epistemologia.

AS MELHORES HISTÓRIAS DO MUNDO

Apesar de suas diferenças com Conrad, Wells ficou suficientemente impressionado com *Coração das trevas* para supor que, em mais de cem anos, o romance ainda estaria nas bibliotecas do futuro, como demonstra sua menção à obra em *O dorminhoco*. Graham, o dorminhoco homônimo, explora o ambiente futurista e se encontra em uma sala cheia de curiosos cilindros:

As letras nos cilindros o intrigavam. À primeira vista, pareciam estar em russo. Então ele notou uma sugestão de um inglês deturpado em certas palavras.

“oi Man huwdbi Kin,”

a frase se insinuou como “o homem que queria ser rei”. Grafia fonética, disse ele. Lembrou-se de ter lido uma obra com esse título, depois recordou vividamente a trama, uma das melhores histórias do mundo. Mas essa coisa diante dele não era um livro como ele o entendia. Confundiu-se com os títulos dos dois cilindros adjacentes: Coração das trevas e A Madona do futuro, dos quais ele jamais ouvira falar. Sem dúvida, se eram de fato obras, foram escritas por autores pós-vitorianos. ²⁵

O sétimo capítulo da serialização publicada pela *Graphic* menciona *O homem que queria ser rei* de Kipling, mas não as histórias de Conrad ou de James. Wells faz uma brincadeira aqui: já estava familiarizado com a obra de James, *A Madona do futuro* (1873), e a menção a *Coração das Trevas* implica algum conhecimento da história de Conrad, que, na época, seria familiar apenas aos leitores da *Blackwood's Magazine*. A menção de Wells a James e Conrad reflete o fato de que uma fraternidade literária havia se formado na costa de Kent na virada do século: James em Lamb House, Rye, Conrad em Pent Farm, Ford Madox Ford em Aldington e mais tarde em Winchelsea, Stephen Crane em Brede e muitas outras figuras literárias se tornaram visitantes frequentes. Kipling morava perto, em Rottingdean, na costa de East Sussex, mas permanecia indiferente, nunca ia às reuniões em Kent. Todos os escritores mencionados em *O dorminhoco* estavam na mesma vizinhança, dessa forma, em mais um exemplo do tipo de referência cruzada que também é perceptível na obra de Conrad, Wells homenageia alguns de seus amigos através de suas alusões conscientes às histórias deles.

Ao mencionar as histórias de seus amigos em *O dorminhoco*, Wells inteligentemente reconhece seu poder artístico. Ao citar a obra de Kipling como “uma das melhores histórias do mundo”, Wells faz, implicitamente, declarações semelhantes às obras de Conrad e James. Essa também é

uma referência inteligente ao livro *A história mais bela do mundo* de Kipling (1893), que teve influências sutis de *A Madona do futuro*²⁶ de James. Em ambos os casos, uma obra-prima nunca é concluída: no caso de Kipling, uma história; enquanto em James, uma pintura. *A história mais bela do mundo* narra um tipo de viagem no tempo na qual um jovem, Charlie Mears, tem *flashbacks* vívidos de encarnações anteriores como um escravo em um galé grego e um marinheiro viking²⁷. Essa seria a história que abalaria o mundo. O narrador de Kipling até mesmo imagina uma posteridade na obra que antecipa a descoberta dos cilindros feita por Graham em *O dorminhoco*: “A mente avança cem, duzentos, mil anos”. Então, assim como Graham percebe que a fonética deturpada no cilindro referia-se a *O homem que queria ser rei*, o personagem de Kipling, de *A história mais bela do mundo*, “vê com tristeza que os homens iriam mutilar e manchar a história”.²⁸

Na obra de James, um artista americano idoso vaga pelas ruas de Florença com um jovem compatriota, expondo as glórias das obras-primas artísticas da Renascença, mas ele não consegue produzir sua própria “Madona do futuro”. O passado e o futuro são essenciais para a história de James, uma vez que seu artista tenta reproduzir as glórias da arte do passado em prol do futuro, assim como o narrador de Kipling percebe o impacto no futuro em sua história. Wells pode ter escolhido *O dorminhoco* em particular por

causa da preocupação com a arte e a posteridade nele expressada: em muitos aspectos, essa obra não é apenas um tratado político, mas uma reflexão sobre o que pode vir a acontecer. Sua ênfase na percepção complementa a centralidade da arte na história de James. *A história mais bela do mundo*, de Kipling, e *A Madona do futuro*, de James, lidam com protagonistas ligados uns aos outros através da produção artística.

A menção a *Coração das trevas* chama ainda mais a atenção. Graham adormeceu em 1897, o ano do Jubileu de Diamante de Vitória, então ele não poderia ter ouvido falar da história de Conrad. A referência tem um significado além da brincadeira: Wells está comprovadamente ciente da proximidade das datas de publicação. Ao colocar *Coração das trevas* ao lado de *O homem que queria ser rei*, Wells nos oferece indicações de que ele conhecia mais sobre a obra de Conrad do que apenas o título. Ambas são histórias de fracasso imperial, de aventureiros imperiais imperfeitos: a conexão não teria escapado a Wells. Ele poderia ter escolhido qualquer um dos romances e contos de Conrad: *Um posto avançado do progresso* (1897) teria sido particularmente apropriado. No entanto, Wells escolheu uma história que, em tema e cenário, se baseava em *Um posto avançado do progresso* e que continha semelhanças temáticas com a obra de Kipling. O resultado é um nítido entrelaçamento de textos temáticos e um reconhecimento astu-

to do impacto futuro do trabalho de seus amigos, principalmente de Conrad e James.

A suposição de Graham de que Conrad e James eram escritores pós-vitorianos é a irônica marca de respeito de Wells, sinalizando sua opinião de que as obras deles estavam à frente de seu tempo. Os críticos frequentemente comentam sobre a dinâmica da relação entre Wells, Conrad e James: a inclusão de suas histórias em *O dorminhoco* é mais um testemunho da intensidade da amizade deles na virada do século.²⁹ Apesar das discordâncias sobre o estilo artístico, Wells reconheceu e celebrou o poder de *Coração das trevas* em *O dorminhoco*, e isso provavelmente fez com que o tácito “diálogo literário” entre eles se perpetuasse.

A FORMA DA LITERATURA POR VIR

Em 1903, Conrad leu *Doze histórias e um sonho*, de Wells (1903), e escreveu para expressar sua apreciação, ainda que um pouco tingido pela dúvida: “A última história é no tom de *O dorminhoco* — absolutamente — com todas as qualidades elevadas. E algo sutilmente ausente, o mesmo que senti no livro grande.”³⁰ É claro que Conrad tinha lido e admirado *O dorminhoco*, apesar de sentir que havia algo faltando; e ele teria achado a menção à sua própria história lisonjeira e divertida. Mais uma vez, sugestões de discussões artísticas e um entendimento mútuo estão implícitos na franqueza e no estilo conversacional de Conrad nesses comentários. Uma das cartas sobreviventes de Wells³¹, escrita em meados ou final de setembro de 1906, sobre *O espelho do mar* (1906), revela sua clara apreciação ao estilo de Conrad:

Meu querido Conrad,

Eu tenho lido primeiro internamente e, então, completamente do início ao fim da sua agradável (é a palavra certa) discussão sobre mares, ventos e navios. É uma conversa, boa conversa, discursiva, mas não sem sentido, admiravelmente expressiva, sem, em nenhum momento, tornar-se deliberada e conscientemente eloquente, cheia da maravilhosa calma, uma qualidade que nunca lhe falta. Um belo livro [...] o mar sob meus

*olhos é maravilhoso. Devo, por toda a minha vida, ser mais sábio por isso. Vejo melhor quando vou de lá para cá.*³²

O tom de Wells ecoa aquele utilizado por Conrad, sugerindo uma conversa real e uma familiaridade afetuosa. Novamente, a referência a “ver” implica o debate sobre estilo e sentido. O elogio de Wells à falta de eloquência deliberada e consciente registra uma leve desaprovação ao que F. R. Leavis chamou de “insistência adjetiva”³³ de Conrad, uma característica notavelmente presente em *Coração das trevas*. No entanto, a contenção no tom de Wells nessa carta talvez seja um indicativo de que a excitação dos primeiros dias de amizade, debatendo a arte literária na costa de Kent, havia acabado.

Conrad e Wells encontraram dificuldades ao se comunicar, em parte por causa do inglês imperfeito falado por Conrad, mas também por conta de visões fundamentalmente opostas sobre a arte como escritores. Embora Conrad tenha se empenhado notoriamente em fazer as pessoas “verem”, por muitas vezes, o sentido de sua escrita era deliberadamente ofuscado: parte de seu objetivo artístico era fazer com que seu leitor se esforçasse a compreender. Wells, por outro lado, escreveu uma ficção destinada a estimular o leitor para a consciência política e social através de sua clareza de expressão: com o sentido mais óbvio e seu propósito quase invariavelmente social ou político. Inevitavel-

mente, tal divergência na visão artística teve impactos na amizade.

Em seu último encontro, Conrad e Wells discutiram “o significado da literatura” e “ao que parece, concordaram em discordar, e que não se encontrariam novamente”³⁴. Wells criticou Conrad em sua autobiografia, sugerindo que Ford Madox Ford era um escritor melhor. Conrad foi mais filosófico. Ele contou a Hugh Walpole que, em seu último encontro, dissera a Wells: “A diferença entre nós, Wells, é fundamental. Você não se importa com a humanidade, mas acha que ela deve ser melhorada. Eu amo a humanidade, mas sei que ela não será melhor.”³⁵ Eles divergiam sobre a questão da “visão” e essas diferenças eram irreconciliáveis.

Conrad e Wells foram escritores às margens de uma transformação literária. Suas obras do final do século são marcos da história literária. Com *Coração das trevas*, Conrad inaugurou o modernismo no romance. Com *A máquina do tempo* (1895), *A guerra dos mundos* e *O dorminhoco*, Wells se estabeleceu como o principal escritor inglês de ficção científica, seguindo os passos de colegas europeus como Jules Verne. É intrigante, mas não surpreendente, que esses dois homens encontraram tanto fascínio pelo trabalho um do outro. Estavam livres das algemas da tradição que forçava escritores a expressar suas ideias ao longo de três volumes publicados. Dessa forma, experimentavam a economia das linhas narrativas e a intensidade de propósito

que tal libertação trazia. Cada um admirava a inteligência e o comprometimento do outro com sua arte e estilo. Ainda assim eles escreveram formas muito distintas de ficção. Suas referências e alusões mútuas em suas cartas, assim como na literatura, são a prova de que, apesar de suas reservas, cada um via no outro uma qualidade de escrita que influenciaria as gerações futuras.

H. G. Wells and Joseph Conrad: A Literary Friendship

Linda Dryden

February 1899 marked the 1000th edition of *Blackwood's Edinburgh Magazine*. The special edition of 'Maga', as William Blackwood affectionately called his magazine, opened with the first instalment of the serialisation of Joseph Conrad's 'The Heart of Darkness'.³⁶ In January of the same year the *Graphic* had begun the serialisation of Wells's novel 'When the Sleeper Wakes: A Story of Years to Come' and in May 1899 Harpers published it in book form.³⁷ The serialised version of 'When the Sleeper Wakes' made no mention of Conrad's work; but the book contains an explicit reference to the *Blackwood's* version. The publication dates are critical: Conrad's story appeared between February and April of 1899, and *When the Sleeper Wakes* appeared as a book in May.³⁸ Thus Wells was probably finalising his manuscript at the moment that Conrad was immersed in the writing of his famous tale; and Wells's mention of 'The Heart of Darkness' is striking evidence of the close literary friendship enjoyed by Wells and Conrad between 1898 and 1905.³⁹

The reference to 'The Heart of Darkness' in *When the Sleeper Wakes* is an example of a self-conscious intertextuality on Wells's part; when it comes to Conrad, much more subtle Wellsian influences are seen to come into play. This paper traces some of the literary allusions that imply an acknowledgement of Wells's art and criticism in Con-

rad's work, especially in *Heart of Darkness*. Such a discussion brings to light a more intimate understanding of the difference in artistic vision that ultimately undermined this literary friendship.

‘TO MAKE YOU *SEE*’

On 16 May 1896 in the *Saturday Review* Wells hailed *An Outcast of the Islands* as perhaps ‘the finest piece of fiction that has been published this year’, and expressed a similar opinion of *Almayer’s Folly* (1895).⁴⁰ Notwithstanding Wells’s criticisms of his style, Conrad was gratified, and an exchange of letters followed. By the autumn of 1898 the two actually met on the Kentish coast: Conrad and his family moved into Pent Farm, Postling, while Wells and his wife were installed at nearby Sandgate. The prospect of their proximity had prompted Conrad to write to Wells excitedly on 11 October 1898 that they were going to be neighbours. Regular visits to each other’s homes ensued, along with much discussion on the art of literature.⁴¹

At Christmas 1898, while immersed in ‘The Heart of Darkness’, Conrad was writing to Aniela Zagórska about his new friend: ‘H. G. Wells published this year *The War of the Worlds* and *The Invisible Man*. He is a very original writer, *romancier du fantastique*, with a very individualistic judgement in all things and an astonishing imagination.’⁴² Conrad’s comments betray something of the thrill of excitement he felt in this new literary friendship, and the fact that he was fascinated by Wells’s scientific romances. On 25 November 1898, for example, referring to a visit to Wells, Conrad writes: ‘I intend to hoot like a sick Martian outsi-

de the station.⁴³ Wells's tales, and particularly his scientific romances, were on Conrad's mind in the winter of 1898, and thus in *Heart of Darkness*, musing on what may lie in the centre of Africa, Marlow begins to think about Martians:

*I believed it in the same way one of you might believe there are inhabitants on the planet Mars. I knew once a Scotch sailmaker who was certain, dead sure, there were people in Mars. If you asked him for some idea how they looked and behaved he would get shy and mutter something about 'walking on all fours'.*⁴⁴

Writing his story just after *The War of the Worlds* (1898) appeared, Conrad is aware of the resonance here; and the reference would not have been lost on his early readers.⁴⁵ By invoking an alien planet and its supposed inhabitants, Conrad, through Marlow, emphasises the very 'otherness' of Africa for his contemporary readers: it was as alien an environment as far off Mars, and Kurtz, squatting at its centre, seems as unknowable as an alien being.⁴⁶

The War of the Worlds taps the popularity of invasion fiction, at the same time as it critiques imperialism. In a response to the experiences of empire, the debilitating, even fatal, effect of an alien environment on the invader is graphically depicted in the demise of the Martians. Conrad and Wells infused their fictions of empire with the scepti-

cism of the *fin de siècle*, and their tales of imperial invasion subvert the romance genre and its heroes. Like Wells's Martians, Kurtz brutalises those he enslaves, but is corrupted and destroyed by the alien environment in the process. Just as Africa is, in the old cliché, the 'White Man's Graveyard', so London is the graveyard of the Martians. The parallels are obvious: in the closing years of the nineteenth century, 'united by their Victorian (and anti-Victorian) inheritance',⁴⁷ Wells and Conrad were drawing on a shared cultural legacy in their fiction. Consequently, their early critiques of empire reflect a convergence of ideas and a will to establish a new type of artistic vision. As a result, inscribed in *Heart of Darkness* are traces of Conrad's consciousness of Wells's art.

Wellsian influences on the novel can be detected when Marlow sees Kurtz 'open his mouth wide – it gave him a weirdly voracious aspect as though he had wanted to swallow all the air, all the earth, all the men before him' (59). Here Paul Kirschner sees parallels with Griffin, the invisible man, when his muffler is removed and his landlady glimpses the void that is his face: 'But for a second it seemed to her that the man she looked at had an enormous mouth wide open, a vast and incredible mouth that swallowed the whole lower portion of his face.'⁴⁸ The images are startlingly similar. Cruel tormentors with a grudge against the world, Griffin and Kurtz terrorise their own

communities. They share a status as crazed outsiders; but they are both extraordinary intellectuals who have ‘run amok’. As Patrick A. McCarthy observes, Griffin and Kurtz are “‘hollow men” with great intelligence but an underdeveloped or degraded moral centre.’⁴⁹ *The Invisible Man* (1897) intrigued Conrad, and may well have influenced his conception of Kurtz, whose hollowness and invisibility – he is ‘indistinct like a vapour exhaled by the earth’ (64) and ‘very little more than a voice’ (48) – are indeed suggestive of Griffin’s insubstantiality.⁵⁰

On 3 January 1899 Conrad had been working on ‘The Heart of Darkness’ for about ten days and wrote to Wells: ‘I haven’t looked into *W[heels] of C[hance]* yet. I can’t till I am done with my infernal tale. It grows like the genii from the bottle in the Arabian tale. Seventy pages – pencil pencil – since I saw you.’⁵¹ He is, of course, referring to ‘The Heart of Darkness’; and the mention of his ‘infernal tale’ indicates Wells’s awareness of the story, implying some prior discussion. Indeed, at this point Conrad was courting Wells’s approval. In September 1898, just before they actually met, he wrote to Wells: ‘I have lived on terms of close intimacy with you, referring to you in many a page of my work, scrutinising many sentences by the light of your criticism.’⁵² Some of that criticism appeared in Wells’s review of *An Outcast of the Islands*: ‘Mr Conrad is wordy;

his story is not so much told as seen intermittently through a haze of sentences.’⁵³ Conrad probably had Wells’s rebuke in mind when he says that Marlow was not ‘typical’, and that to him ‘the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze’ (48).⁵⁴ Conrad is acknowledging Wells’s point, while simultaneously offering a justification of his own art.

During the writing of ‘The Heart of Darkness’ Conrad was debating points of style with Wells. In *Experiment in Autobiography* Wells speaks of ‘All this talk that I had with Conrad and Hueffer and James about the just word, the perfect expression, about this or that being “written” or not written.’⁵⁵ He famously reminisces about lying on a beach at Sandgate, discussing how to describe a boat:

*it was all against Conrad’s over-sensitized receptivity that a boat could ever be just a boat. He wanted to see it and to see it only in relation to something else – a story, a thesis. And I suppose if I had been pressed about it I would have betrayed a disposition to link that story or thesis to something still more extensive and that to something still more extensive and so ultimately to link it up to my philosophy and my world outlook.*⁵⁶

Vision, *seeing* one's 'world outlook', was critical to the artistic debates that the two engaged in: vision united them as artists, but also defined their differences in terms of artistic expression.

Having read Wells's personal copy of *The Invisible Man*, Conrad writes appreciatively on 4 December 1898:

One can always see a lot in your work – there is always a 'beyond' to your books – but into this (with due regard to theme and length [sic]) you've managed to put an amazing quantity of effects. If it just misses being tremendous it is because you didn't make it so – and if you didn't there isn't a man in England who could.⁵⁷

Conrad's tone is strikingly frank – there is none of his characteristic politeness here – suggesting an intimacy in his conversation with Wells that is spilling over into his correspondence.

His mention of the ability to 'see' is an echo of the preface to *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897), where Conrad outlines his artistic purpose: 'My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, above all, to make you *see*. That – and no more, and it is everything.'⁵⁸ Wells's comment about the meaning of *An Outcast of the Islands* being 'seen intermittently through a haze of sentences' seems to

have struck home, and in this preface Conrad is at pains to express his artistic intention, almost as though he were conducting a covert conversation with Wells through his writing. The growing tensions in their literary friendship begin to show through this debate about vision. Many years later Wells outlined Conrad's objections: 'the frequent carelessness of my writing, my scientific qualifications of statement, and provisional inconclusiveness, and my indifference to intensity of effect, perplexed and irritated him.'⁵⁹ Their differences amounted to a disagreement over how to view the world. At one level this was political, but at another it was a difference over how to express one's vision in literature.

Wells took the notion of vision as the basis of his short story 'The Country of the Blind' (1904) where his protagonist, Nuñez, stumbles across a race of blind people in the Andes of Ecuador. The inhabitants of this lost world have a fundamentally different approach to the world from that of the sighted Nuñez. Having acculturated themselves to a life of blindness, these people function perfectly contentedly using their other senses. Although he arrives at a fragile understanding of how to survive in a blind community and agrees to be blinded himself, Nuñez ultimately cannot reconcile himself to losing his own vision. To the blind community Nuñez seems delusional; to Nuñez it is they who are mad. Exploring the gulf of understanding betwe-

en people with differing views of the world, 'The Country of the Blind' pits sight against interpretation through the other senses: it could almost be read as a parable for the growing differences between Wells and Conrad. For Wells, like Nuñez, vision is a matter of clarity, style a matter of simplicity; Conrad, like the community of the blind, wants us to 'see' through our senses, to interpret meanings that are often slippery and elusive. Such a conflict of vision amounted to a radical disagreement over epistemology.

THE BEST STORIES IN THE WORLD

Despite his differences with Conrad, Wells was sufficiently impressed with ‘The Heart of Darkness’ to assume that over a hundred years later it would feature in futuristic libraries, as proven by his mention of the story in *When the Sleeper Wakes*. Graham, the eponymous sleeper, explores his futuristic surroundings and finds himself in a room full of curious cylinders:

The lettering on the cylinders puzzled him. At first sight it seemed like Russian. Then he noticed a suggestion of mutilated English about certain of the words.

‘oi Man huwdbi Kin,’

forced itself on him as ‘The Man who Would be King.’ ‘Phonetic spelling,’ he said. He remembered reading a story with that title, then he recalled the story vividly, one of the best stories in the world. But this thing before him was not a book as he understood it. He puzzled out the titles of two adjacent cylinders ‘The Heart of Darkness,’ he had never heard of before nor ‘The Madonna of the Future’ – no doubt if they were indeed stories, they were by post-Victorian authors.⁶⁰

Chapter seven of the *Graphic* serialisation mentions Kipling’s ‘The Man Who Would be King’ but not Conrad’s or James’s stories. Wells is being playful here: he was famili-

ar with James's story 'The Madonna of the Future' (1873), and the mention of 'The Heart of Darkness' implies some knowledge of Conrad's story, which, at the time, would have been familiar only to readers of *Blackwood's Magazine*. Wells's mention of stories by James and Conrad reflects the fact that a literary fraternity had gathered on the Kentish coast at the turn of the century: James at Lamb House, Rye, Conrad at Pent Farm, Ford Madox Ford at Aldington and later Winchelsea, and Stephen Crane at Brede Place, and many other literary figures were frequent visitors. Kipling was nearby, at Rottingdean on the East Sussex coast but remained aloof, never visiting the gatherings in Kent. All of the writers mentioned in *When the Sleeper Wakes* were in the same vicinity and thus, in a further example of the kind of cross-referencing that we have seen taking place in Conrad's work, Wells honours some of his friends through his knowing allusions to their stories.

Importing stories by his friends into *When the Sleeper Wakes* is Wells's witty acknowledgement of their artistic power. Citing Kipling's story as 'one of the best stories in the world', Wells implicitly makes similar claims for Conrad and James. This is also a clever reference to Kipling's 'The Finest Story in the World' (1893) which has subtle undertones of James's 'The Madonna of the Future'.⁶¹ In both tales a masterpiece is never completed: in Kipling's case, a story; in James's case, a painting. 'The Finest Story in

the World' deals with a kind of time travelling whereby a young man, Charlie Mears, has vivid flashbacks to previous incarnations as a Greek galley slave and a Viking sailor.⁶² This was to be the story that would rock the world, and Kipling's narrator even envisages a posterity for the tale that anticipates Graham's discovery of the cylinders in *When the Sleeper Wakes*: 'The mind leaped forward a hundred – two hundred – a thousand years', and then just as Graham realises that the phonetic garbling on the cylinder refers to 'The Man Who Would be King', Kipling's narrator of 'The Finest Story in the World' 'saw with sorrow that men would mutilate and garble the story'.⁶³

In James's story an ageing American artist roams the streets of Florence with a young compatriot expounding upon the glories of Renaissance artistic masterpieces, but fails to produce his own 'Madonna of the Future'. The past and the future are critical to James's story because his artist is trying to reproduce the glories of past art for the sake of the future, much as Kipling's narrator thinks of the future impact of his story. Wells may have chosen this particular story because of its preoccupation with art and posterity: in many ways *When the Sleeper Wakes* is not just a political treatise, but a reflection on what might endure in the future. Its emphasis on taste complements the centrality of art in James's story. Kipling's 'The Finest Story in the World' and James's 'Madonna of the Future' deal with pro-

tagonists who are bound to each other through the production of art: in Kipling's case.

The mention of 'The Heart of Darkness' arrests our attention even more. Graham fell asleep in 1897, the year of Victoria's Diamond Jubilee, so he could not have heard of Conrad's tale. The reference has a significance beyond the in-joke: Wells is demonstrably aware of the proximity of these publishing dates. Placing 'The Heart of Darkness' beside 'The Man Who Would Be King', Wells offers us indications that he knew more of Conrad's tale than merely the title. These are both stories of imperial failure, of flawed imperial adventurers: the connection would not have escaped Wells. He could have chosen any of Conrad's novels and short stories: 'An Outpost of Progress' (1897) would have been particularly appropriate. However, he chose a story that in theme and setting develops upon that earlier tale, and contains thematic similarities to Kipling's story. The result is a neat, thematic interweaving of texts and an astute recognition of the future impact of the work of his friends, particularly Conrad and James.

Graham's assumption that Conrad and James are post-Victorian writers is Wells's ironic mark of respect, signalling his opinion that their works are ahead of their time. Critics have frequently commented on the dynamic of the relationship between Wells, Conrad and James: the inclusion of their stories in *When the Sleeper Wakes* is further

testimony to the intensity of their friendship at the turn of the century.⁶⁴ Despite their disagreements over artistic style, Wells recognised and celebrated the power of ‘The Heart of Darkness’ in *When the Sleeper Wakes*, and he may have been deliberately perpetuating their tacit ‘literary conversation.’

THE SHAPE OF LITERATURE TO COME

In 1903 Conrad read Wells's *Twelve Stories and a Dream* (1903) and wrote to express his appreciation, albeit somewhat tinged with doubt: 'The last thing is in the tone of the *Sleeper* – absolutely – with all the high qualities – and that something subtly wanting – that one felt in the big book.'⁶⁵ It is clear that Conrad had read and admired *When the Sleeper Wakes*, despite feeling that there was something missing; and he would have found the mention of his own story flattering and amusing. Again, suggestions of artistic discussions and a mutual understanding are implicit in Conrad's frankness and conversational style in these comments. One of the extant Wells letters⁶⁶ written in mid- or late-September 1906, concerning *The Mirror of the Sea* (1906), reveals his open appreciation of Conrad's style:

My dear Conrad

I've been reading first in and then through from beginning to end your delightful (it's the right word) talk of seas and winds and ships. It's talk, good talk, discursive yet not without point, admirably expressive without at any time becoming deliberately and consciously eloquent, full of the wonderful calm, a quality that never deserts you. A fine book [...] the sea under my eyes

*most wonderfully. I shall for all my life be the wiser for it. I see better as I go to and fro.*⁶⁷

Wells's tone echoes that of Conrad, similarly suggesting a real conversation, and an affectionate familiarity. Again the reference to 'seeing' suggests their debate about style and meaning. Wells's praise of the lack of deliberate and conscious eloquence registers a slight disapproval of what F. R. Leavis called Conrad's 'adjectival insistence',⁶⁸ a characteristic notably present in *Heart of Darkness*. Yet the restraint in Wells's tone in this letter is perhaps indicative of the fact that the excitement of their early days, debating literary art on the Kentish coast, is over.

Conrad and Wells had found it difficult to communicate, partly because of Conrad's imperfect spoken English, but also because of fundamentally opposed views about their art as writers. Although Conrad famously strove to make people 'see', the meaning of his writing was often deliberately obfuscated: part of his artistic purpose was to make his reader strive for understanding. Wells, on the other hand, wrote fiction designed to galvanise the reader into political and social consciousness through its clarity of expression: the meaning is more obvious and its purpose almost invariably social or political. Inevitably such a divergence in artistic vision was to have an influence on their friendship.

At their last meeting Conrad and Wells discussed ‘the meaning of literature’ and ‘agreed to disagree and not to meet again, it seems’.⁶⁹ Wells was critical of Conrad in his autobiography, suggesting that Ford Madox Ford was the greater writer. Conrad was more philosophical. He told Hugh Walpole that at their last meeting he had said to Wells, ‘The difference between us, Wells, is fundamental. You don’t care for humanity but think they are to be improved. I love humanity but know they are not’.⁷⁰ They had differed over the question of vision, and those differences were irreconcilable.

Conrad and Wells were writers on the cusp of a literary transformation. Their end-of-century tales are landmarks in literary history. With *Heart of Darkness* Conrad inaugurated modernism in the novel; with *The Time Machine* (1895), *The War of the Worlds* and *When the Sleeper Wakes* Wells established himself as the foremost writer of English science fiction, following in the footsteps of European counterparts such as Jules Verne. It is intriguing, but hardly surprising, that these two men should find so much to fascinate them in each other’s work. They were free of the shackles of the tradition of the triple-decker that forced writers into expressing their ideas over three published volumes. They were thus experimenting with the economy of narrative threads and the intensity of purpose that such liberation brought. Each admired the other’s intelligence and com-

mitment to their art and style; yet they were writing a very different form of fiction. Their references and allusions to each other in their correspondence, as well as in their literature, is proof that, despite their reservations, each man saw in the other a quality of writing that would influence generations to come.

THE WELLSIAN: THE JOURNAL OF THE H. G. WELLS SOCIETY

Artigo publicado na edição nº 28 da revista *The Wellsian*, de 2005.

Autora: Linda Dryden

<http://community.dur.ac.uk/time.machine/OJS/index.php/Wellsian/article/view/65/75>

Licença: **Open Access Policy**

This journal, *The Wellsian*, provides immediate open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge.

Ao encontrar erros de tradução, digitação, contexto e outros, você é bem-vindo a colaborar com o Instituto Mojo. Envie um e-mail com as suas observações para contato@mojo.org.br com o nome do e-book no campo “assunto”. Obrigado!

NOTAS

1) O título foi posteriormente alterado para *Coração das trevas* para a publicação em *Youth and Other Stories* (1902). Faço uso de *Coração das trevas* apenas para referir, especificamente, à serialização. **(retornar)**

2) A serialização terminou em abril de 1899. **(retornar)**

3) Veja o meu trabalho *A Note on When the Sleeper Wakes and Heart of Darkness* em *Notes & Queries* (junho de 2004), 171-75, em que discuto se Wells leu *Coração das trevas* em forma publicada e apressadamente acrescentou em seu manuscrito uma menção à obra, ou se ele estava em contato próximo com Conrad para ter visto seu manuscrito inicial. **(retornar)**

4) A relação entre Wells e Conrad já foi explorada anteriormente. Por exemplo em *H.G. Wells: Desperately Mortal* de David C. Smith (*New Haven e London: Yale University Press*, 1986), 161-67. Smith aborda as dificuldades que os dois tinham na comunicação e sugere

que o forte sotaque polonês de Conrad era uma barreira. Ele também descreve suas diferenças políticas. **(retornar)**

5) H. G. Wells, *H. G. Wells's Literary Criticism*, ed. Patrick Parrinder e Robert M. Philmus (Brighton: Harvester, 1980), 90. **(retornar)**

6) Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Volume 2 1898-1902, ed. Frederick R. Karl e Laurence Davies (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 100. Jessie Conrad menciona encontros sociais regulares com Wells: “Passamos dias muito felizes na casa dele, a *Spade House* em Sandgate.” (Jessie Conrad, *Joseph Conrad and his Circle* [Londres: Jarrolds Publishers, 1935], 75). **(retornar)**

7) Conrad, *Collected Letters 2*, 138. **(retornar)**

8) Conrad, *Collected Letters 2*, 123. **(retornar)**

9) Joseph Conrad, *Coração das trevas*, ed. Robert Kimbrough (Londres: Norton, 1988), 29. **(retornar)**

10) Patrick A. McCarthy leva essa discussão ainda mais adiante: “A referência foi ainda mais forte por ter sido formulada em termos do que alguém ‘é capaz de acreditar’, pois Wells havia começado seu romance com uma questão semelhante de crença: ‘Ninguém acreditaria que durante os últimos anos do Sséculo 19 esse mundo estaria sendo vigiado atentamente e de perto por inteligências maiores que as do homem e ainda tão mortais quanto as dele.’ Esse contraste entre grande inteligência e mortalidade prevê as mortes não apenas dos colonos de Wells – os marcianos – mas também do Kurtz de Conrad” (Patrick A. McCarthy, *Heart of Darkness and the Early Novels of H. G. Wells: Evolution, Anarchy, Entropy*, *Journal of Modern Literature* 13.1 [1986], 37-38). **(retornar)**

11) Cedric Watts também traça paralelos entre o final de *A ilha do dr. Moreau* (1896) e *Coração das trevas*, enquanto sugere, além disso, que *A máquina do tempo* e *A guerra dos mundos* podem ter tido uma leve influência em *Coração das trevas* e *Os herdeiros*. (Cedric Watts, *A Preface to Conrad* [Londres: Longman, 1982], 94; 184). **(retornar)**

12) McCarthy em *Heart of Darkness and the Early Novels of H. G. Wells: evolução, anarquia, entropia*, 60. **(retornar)**

13) H. G. Wells, *O homem invisível* em *H. G. Wells: The Science Fiction*. 2 (Londres: Dent 1996), 10. Veja Paul Kirschner, *Conrad: The Psychologist as Artist* (Edimburgo: Oliver & Boyd, 1968), 283. **(retornar)**

14) McCarthy, ‘*Heart of Darkness and the Early Novels of H. G. Wells: Evolution, Anarchy, Entropy*’, 49. **(retornar)**

15) O fato de que Conrad estava ansioso com *O homem invisível* no outono de 1898 é ainda mais evidenciado por sua carta de vinte e cinco de novembro de 1898, na qual ele pede uma cópia emprestada a Wells (Conrad, *Collected Letters 2*, 123). Em janeiro de 1899, ele até enviou uma cópia para Aniela Zagórska (Conrad, *Collected Letters 2*, 177). **(retornar)**

16) Conrad, *Collected Letters 2*, 146. Conrad frequentemente faz uso da expressão “gênios da lâmpada” em suas cartas sobre *Coração das trevas*. Robert Hampson observa a referência a *Mil e uma noites* por Wells em

vários de seus contos fantásticos, e notavelmente em *A máquina do tempo* (1895) (Robert Hampson, *The Genie out of the Bottle: Conrad, Wells, Joyce e The Arabian Nights em The Arabian Nights' in English Literature: studies in the reception of 'The thousand and one nights' into British Culture*, ed. Peter Caracciolo (Basingstoke: Macmillan, 1988), 226. **(retornar)**

17) Conrad, *Collected Letters* 2, 92. **(retornar)**

18) Wells, *H. G. Wells's Literary Criticism*, 88. **(retornar)**

19) É também digno de nota que Virginia Woolf percebeu essas diferenças nos estilos artísticos quando escreveu em *Modern Novels* (1919): “A mente, exposta ao curso habitual da vida, recebe em sua superfície uma miríade de impressões – triviais, fantásticas, evanescentes ou gravadas com a nitidez do aço. De todos os lados elas vêm, como um incessante despejar de inumeráveis átomos, compondo em sua soma o que poderíamos arriscar a chamar de vida em si; e figura além como o envelope semitransparente, ou o halo luminoso, cercando-nos do começo ao fim da consciência. Essa não é, talvez, a principal tarefa do romancista, de transmi-

tir essa variação, esse espírito incessantemente variável com qualquer tensão ou desvio súbito que possa exibir, e misturar o estranho e externo quanto possível?” (Virginia Woolf, *Modern Novels*, em *The Essays of Virginia Woolf*, ed. Andrew McNeillie [Londres: Hogarth, 1988], 33). Essencialmente, o desafio de Woolf é a prática e as suposições sobre escritores como Wells, na ficção realista dele, e Arnold Bennett. As ideias de Woolf sobre as possibilidades da ficção certamente parecem favorecer Conrad sobre Wells. **(retornar)**

20) H. G. Wells, *Experiment in Autobiography: Discoveries and Conclusions of a Very Ordinary Brain* (since 1866), 2 vols. (Londres: Gollancz / Cresset: 1934), II, 623. **(retornar)**

21) Wells, *Experiment in Autobiography*, II, 619. **(retornar)**

22) Conrad, *Collected Letters* 2, 92. **(retornar)**

23) Joseph Conrad, “Prefácio”, em *O negro do Narciso*, Typhoon, *The Shadow-Line* (Londres: Dent, 1956), 5. **(retornar)**

24) Wells, *Experiment in Autobiography*, II, 618. **(retornar)**

25) H. G. Wells, *O dorminhoco*, em *The Science Fiction*, vol. 2 (Londres: Dent 1996), 166. **(retornar)**

26) Curiosamente, as suposições imperiais em *O homem que queria ser rei*, de Kipling, são mais tarde referenciadas sutilmente em *Em terra de cego*, quando Nuñez acredita no velho provérbio “em terra de cego, quem tem um olho é rei”. (HG Wells, *Em Terra de Cego*, Strand Magazine [Abril de 1904], 405). **(retornar)**

27) Rudyard Kipling, *A história mais bela do mundo*, em *Twenty-One Tales* (Londres: Macmillan, 1946), 175-206 (200). **(retornar)**

28) Kipling, *A história mais bela do mundo*, 193. **(retornar)**

29) Jocelyn Baines aponta que Wells “nunca teve o respeito por Conrad que ele tinha por James, visto que é duvidoso que Conrad tenha dado tanto de si a Wells como fez James”. (Jocelyn Baines, *Joseph Conrad: A Critical Biography* [Londres: Weidenfeld]). e Nicolson, 1960],

232-34). Smith, na mesma linha, afirma que “Conrad gostava imensamente de Wells, e Wells retribuiu o sentimento, embora provavelmente não com tanto fervor”. (Smith, H. G. Wells, 167). **(retornar)**

30) Conrad, *Collected Letters* 3, 80. Não está claro se a carta foi escrita em novembro ou dezembro de 1903. “A última história” refere-se a *A Dream of Armageddon* (1903) de Wells, o conto final da coleção, que se passa em um futuro muito semelhante ao de *O dorminhoco*. **(retornar)**

31) Embora muitas das cartas de Conrad a Wells tenham sobrevivido, apenas duas das respostas de Wells ainda existem, deixando uma sensação estranhamente unilateral às cartas e sugerindo uma indiferença por parte de Wells, o que demonstra uma mudança da amizade inicial. É típico de Conrad que ele tenha mantido muito pouco de sua correspondência inicial. **(retornar)**

32) J. H. Stape e Owen Knowles, eds., *A Portrait in Letters: Correspondence to and about Conrad* (Amsterdã: Rodopi, 1996), 53. **(retornar)**

33) F. R. Leavis, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (Londres: Chatto & Windus, 1960), 177. **(retornar)**

34) Smith, *H. G. Wells*, 162-63. **(retornar)**

35) Conrad, citado em Rupert Hart Davis, *Hugh Walpole: A Biography* (Macmillan, 1952), 168. **(retornar)**

36) The title was later changed to simply *Heart of Darkness* for publication in *Youth and Other Stories* (1902). I use ‘The Heart of Darkness’ only when specifically referring to the serialisation. **(retornar)**

37) The serialisation ended in April 1899. **(retornar)**

38) See my ‘A Note on *When the Sleeper Wakes* and *Heart of Darkness*’ in *Notes & Queries* (June 2004), 171-75, in which I discuss whether Wells read ‘The Heart of Darkness’ in published form and hurriedly amended his manuscript to include a mention of the work, or whether he was in close enough contact with Conrad to have seen an early manuscript of it. **(retornar)**

39) This relationship between Wells and Conrad has been explored before. See for example, David C. Smith, *H. G. Wells: Desperately Mortal* (New Haven and London: Yale University Press, 1986), 161-67. Smith concentrates on the difficulties the two had in communicating, and suggests that Conrad's heavy Polish accent was a barrier. He also outlines their political differences. **(returnar)**

40) H. G. Wells, *H. G. Wells's Literary Criticism*, ed. Patrick Parrinder and Robert M. Philmus (Brighton: Harvester, 1980), 90. **(returnar)**

41) Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad, Volume 2 1898-1902*, ed. Frederick R. Karl and Laurence Davies (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 100. Jessie Conrad mentions regular social events with Wells: 'We spent many very happy days in his home, Spade House in Sandgate' (Jessie Conrad, *Joseph Conrad and his Circle* [London: Jarrolds Publishers, 1935], 75). **(returnar)**

42) Conrad, *Collected Letters 2*, 138. **(returnar)**

43) Conrad, *Collected Letters 2*, 123. **(returnar)**

44) Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, ed. Robert Kimbrough (London: Norton, 1988), 29. **(retornar)**

45) Patrick A. McCarthy takes this even further: ‘The reference would have been stronger for having been phrased in terms of what one “might believe,” for Wells had begun his novel with a similar question of belief: “No one would have believed in the last years of the nineteenth century that this world was being watched keenly and closely by intelligences greater than man’s and yet as mortal as his own.” That contrast between great intelligence and mortality forecasts the deaths not only of Wells’s colonists – the Martians – but of Conrad’s Kurtz as well’ (Patrick A. McCarthy, ‘*Heart of Darkness* and the Early Novels of H. G. Wells: Evolution, Anarchy, Entropy’, *Journal of Modern Literature* 13.1 [1986], 37-38). **(retornar)**

46) Cedric Watts also draws parallels between the ending of *The Island of Doctor Moreau* (1896) and *Heart of Darkness*, whilst suggesting in addition, that ‘*The Time Machine* and *The War of the Worlds* may have had some slight influence on *Heart of Darkness* and *The Inheritors*’ (Cedric Watts, *A Preface to Conrad* [London: Longman, 1982], 94; 184). **(retornar)**

47) McCarthy, 'Heart of Darkness and the Early Novels of H. G. Wells: Evolution, Anarchy, Entropy', 60. (**retornar**)

48) H. G. Wells, *The Invisible Man* in *H. G. Wells: The Science Fiction Vol. 2* (London: Dent 1996), 10. See Paul Kirschner, *Conrad: The Psychologist as Artist* (Edinburgh: Oliver & Boyd, 1968), 283. (**retornar**)

49) McCarthy, 'Heart of Darkness and the Early Novels of H. G. Wells: Evolution, Anarchy, Entropy', 49. (**retornar**)

50) That Conrad was preoccupied with *The Invisible Man* in the autumn of 1898 is further evidenced by his letter of 25 November 1898 asking to borrow Wells's copy (Conrad, *Collected Letters 2*, 123). In January 1899 he even sent a copy to Aniela Zagórska (Conrad, *Collected Letters 2*, 177). (**retornar**)

51) Conrad, *Collected Letters 2*, 146. Conrad often uses the 'genii from the bottle' in his letters about *Heart of Darkness*. Robert Hampson notes Wells's use of *The Arabian Nights* in a number of his fantastic tales, and notably in *The Time Machine* (1895) (Robert Hampson,

“‘The Genie out of the Bottle’”: Conrad, Wells, Joyce and *The Arabian Nights*’, in *‘The Arabian Nights’ in English Literature: studies in the reception of ‘The thousand and one nights’ into British Culture*, ed. Peter Carraciolo (Basingstoke: Macmillan, 1988), 226. **(retornar)**

52) Conrad, *Collected Letters 2*, 92. **(retornar)**

53) Wells, *H. G. Wells’s Literary Criticism*, 88. **(retornar)**

54) It is also noteworthy that Virginia Woolf picked up on such differences in artistic styles when she wrote in ‘Modern Novels’ (1919) ‘The mind, exposed to the ordinary course of life, receives upon its surface a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant showering of innumerable atoms, composing in their sum what we might venture to call life itself; and to figure further as the semi-transparent envelope, or the luminous halo, surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not perhaps the chief task of the novelist to convey this varying, this incessantly varying spirit with whatever stress or sudden deviation

it may display, and as little mixture of the alien and external as possible?’ (Virginia Woolf, ‘Modern Novels’, in *The Essays of Virginia Woolf*, ed. Andrew McNeillie [London: Hogarth, 1988], 33). Essentially Woolf’s challenge is to the practice and assumptions of writers like Wells, in his realist fiction, and Arnold Bennett; and her ideas about the possibilities of fiction certainly seem to favour Conrad over Wells. **(retornar)**

55) H. G. Wells, *Experiment in Autobiography: Discoveries and Conclusions of a Very Ordinary Brain (since 1866)*, 2 vols. (London: Gollancz / Cresset: 1934), II, 623. **(retornar)**

56) Wells, *Experiment in Autobiography*, II, 619. **(retornar)**

57) Conrad, *Collected Letters 2*, 126. **(retornar)**

58) Joseph Conrad, ‘Preface’, in *The Nigger of the ‘Narcissus,’ Typhoon, The Shadow-Line* (London: Dent, 1956), 5. **(retornar)**

59) Wells, *Experiment in Autobiography*, II, 618. **(retornar)**

60) H. G. Wells, *When the Sleeper Wakes*, in *The Science Fiction Vol. 2* (London: Dent 1996), 166. **(retornar)**

61) Interestingly, the imperial assumptions of Kipling's 'The Man Who Would Be King' are later obliquely referenced in 'The Country of the Blind' when Nuñez believes that, as in the old proverb, 'In the Country of the Blind the One-Eyed Man is King' (H. G. Wells, 'The Country of the Blind', *Strand Magazine* [April 1904], 405). **(retornar)**

62) Rudyard Kipling, 'The Finest Story in the World', in *Twenty-One Tales* (London: Macmillan, 1946), 175-206 (200). **(retornar)**

63) Kipling, 'The Finest Story in the World', 193. **(retornar)**

64) Jocelyn Baines avers that Wells 'never had the respect for Conrad that he had for James, whereas it is doubtful whether Conrad ever gave as much of himself to Wells as did James' (Jocelyn Baines, *Joseph Conrad: A Critical Biography* [London: Weidenfeld and Nicolson, 1960], 232-34). Smith, in a similar vein, avers that 'Conrad liked Wells immensely, and Wells returned the

feeling although probably not with as much fervour' (Smith, *H. G. Wells*, 167). **(returnar)**

65) Conrad, *Collected Letters* 3, 80. It is unclear whether this letter was written in November or December 1903. 'The last thing' refers to Wells's 'A Dream of Armageddon' (1903), the final short story in the collection, which is set in a future very similar to *When the Sleeper Wakes*. **(returnar)**

66) While many of Conrad's letters to Wells have survived, only two of Wells's responses exist, leaving an oddly one-sided feel to the letters and suggesting an aloofness on Wells's part that is at variance with the extant facts about their early friendship. It is typical of Conrad that he kept very little of his early correspondence. **(returnar)**

67) J. H. Stape and Owen Knowles, eds., *A Portrait in Letters: Correspondence to and about Conrad* (Amsterdam: Rodopi, 1996), 53. **(returnar)**

68) F. R. Leavis, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (London: Chatto & Windus, 1960), 177. **(returnar)**

69) Smith, *H. G. Wells*, 162-63. **(retornar)**

70) Conrad, quoted in Rupert Hart Davis, *Hugh Walpole: A Biography* (Macmillan, 1952), 168. **(retornar)**

EXPEDIENTE

INSTITUTO MOJO DE COMUNICAÇÃO INTERCULTURAL

Presidente: Ricardo Giassetti

Tesoureiro: Alexandre Storari

Diretores: Gabriel Naldi, Larissa Meneghini, Tatiana Bornato

Conselho consultivo: Alberto Hiar Jr., Aurea Leszczynski Vieira, Leonardo Tonus, Marcelo Amstalden Möller, Marcelo Andrade, Marcelo Gusmão Eid, Rodrigo Faria e Silva, Renato Roschel, S. Lobo, William Hertz.

contato@mojo.org.br

Tradução e edição © 2019 Instituto Mojo de Comunicação Intercultural

CNPJ: 30.726.775/0001-00

Wells e Conrad — uma amizade literária, de Linda
Dryden

Publicado originalmente em 2005, ©Linda Dryden

Edição bilíngue português-inglês.

Texto integral sem adaptação.

Edição: Ricardo Giassetti e Gabriel Naldi

Tradução: Daniela Toledo

Revisão: Renato Roschel

Editoração EPUB: Fernando Ribeiro

Atualize-se sobre novas edições deste e de outros ebooks
ou faça o download para outros sistemas de ereading em:

[https://dominioaopublico.org.br/ebooks/well-e-conrad-
uma-amizada-literaria/](https://dominioaopublico.org.br/ebooks/well-e-conrad-uma-amizada-literaria/)



O Instituto Mojo de Comunicação Intercultural é uma iniciativa social, sem fins lucrativos. Para publicar os livros digitais gratuitamente em português, contamos com doações, prestação de serviços editoriais e de tradução, projetos corporativos e institucionais, leis de incentivo e parcerias com o setor público e privado.

Descubra em nosso site todas as modalidades de contribuição. Associe-se, divulgue, leia, conte as histórias.

A reprodução não autorizada desta publicação, em todo ou em parte, fora das permissões do Projeto Domínio ao Público, do Instituto Mojo, constitui violação de direitos autorais (Lei 9.610/98).

Consulte: www.dominioaopub.org.br/permissoes

Ao encontrar erros de tradução, digitação, contexto e outros, você é bem-vindo a colaborar com o Instituto Mojo. Envie um e-mail com as suas observações para contato@mojo.org.br com o nome do e-book no campo “assunto”. Obrigado!