

# *Imitação ou colaboração?*

## *Marlowe e o cânone shakespeariano inicial*

Imitation or collaboration? Marlowe and the early Shakespeare canon

Gary Taylor<sup>1</sup>

Florida State University, EUA

John V. Nance<sup>1</sup>

Florida State University, EUA

Tradução<sup>2</sup>

Régis Augustus Bars Closel

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148564672>

**Resumo:** Este artigo emprega estudos de atribuição de autoria para propor que é possível distinguir um dramaturgo trabalhando conjuntamente com outro (em *colaboração*) de um que emprega recursos linguísticos reconhecíveis de outro poeta (*imitação*). Partindo do pressuposto de que a identidade é celular e sistêmica enquanto a imitação é seletiva e semiótica, verifica-se três trechos de *Henrique VI Parte I*, na qual William Shakespeare e Christopher Marlowe trabalharam colaborativamente.

**Palavras-chave:** Christopher Marlowe. Imitação. Autoria. Henrique VI Parte I.

**Abstract:** This article suggests that we can stylistically distinguish a dramatist working together with other (*collaboration*) from one employing another poet's linguistic patterns (*imitation*). Considering conceptually that identity is cellular and systemic while imitation is selective and semiotic, we verify three sections of *1 Henry VI* in which Shakespeare and Marlowe collaborated.

**Keywords:** Christopher Marlowe. Imitation. Authorship. Henry VI Part I.

---

1 Os autores agradecem a Hugh Craig, Gabriel Egan, MacDonald P. Jackson, John Jowett, Rory Loughnane e ao público do evento International Shakespeare Conference (2014) por suas críticas construtivas sobre uma versão anterior deste texto.

2 Tradução autorizada pela Cambridge University Press. Texto originalmente publicado por Gary Taylor e John V. Nance como "Imitation or collaboration? Marlowe and the Early Shakespeare Canon" no periódico *Shakespeare Survey*, vol. 68, p. 32-47, 2015. Agradecemos a Cambridge University Press, Gary Taylor e John Nance. Os títulos de peças shakespearianas já estabelecidos em língua portuguesa foram traduzidos, outros foram mantidos em inglês.

Shakespeare imitava outros dramaturgos. Shakespeare também colaborou com outros dramaturgos. Mas como saber quando se trata de um ou de outro? Shakespeare, ao imitar Marlowe, era diferente, de maneira perceptível, de Shakespeare colaborando com Marlowe?

Shakespeare e Marlowe conviveram em uma cultura artística dominada pelo *imitatio*, *translatio* e *aemulatio*.<sup>3</sup> Dessa forma, Bart Van Es inicia *Shakespeare in Company* (2013) com um capítulo intitulado “Imitation and Identity”. Ele conclui que “Shakespeare’s early drama is often spectacularly imitative, and as a result his personal voice is much less distinct” (Van ES, 2013, p. 36).<sup>4</sup> Em uma cultura de “imitação normativa” do início da Idade Moderna, Van Es nos avisa que “the voices of men such as Marlowe, Greene, Kyd, and Peele merge, almost imperceptibly, with [Shakespeare’s] own style” (idem, 37).<sup>5</sup> Para tornar as coisas piores, “Shakespeare’s working conditions in the early 1590s were very similar, and in many cases identical, to those of his fellow dramatists” (idem, 55).<sup>6</sup> No teatro comercial elisabetano, imitação se interligava com autoria colaborativa. Existe hoje um consenso quase universal, entre especialistas respeitados em atribuição de autoria, de que pelo menos três peças iniciais de Shakespeare foram colaborações: *Titus Andronicus*, *Henrique VI Parte I* e *Eduardo III*. Um conjunto crescente de evidências, de tipos independentes, apoia o consenso histórico de que Shakespeare também coescreveu *Henrique VI Parte II* e *Henrique VI Parte III* (e também *Arden de Faversham*).<sup>7</sup>

Embora hoje a crítica “mainstream” de Shakespeare aceite a evidência para suas colaborações jacobinas, um consenso quanto a seu cânone inicial é mais difícil de ser alcançado. A rejeição de Michael Hattaway para a evidência da presença de Nashe em *Henrique VI Parte I* é típica:

3 O livro de Thomas Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (1982), permanece como o clássico quanto à articulação dessa estética. Para um tratamento mais atual desses temas, ver Janet Clare (2014), A. E. B Coldiron (2003-4; 2015) e Vernon Guy Dickson (2013).

4 Tradução: “o drama inicial de Shakespeare é em geral espetacularmente imitativo e, como resultado, sua voz pessoal é muito menos distinta”.

5 Tradução: “as vozes de homens como Marlowe, Greene, Kyd e Peele se mesclam, quase imperceptíveis, com o próprio estilo [de Shakespeare]”.

6 Tradução: “As condições de trabalho de Shakespeare, no início da década de 1590, eram muito semelhantes e, em muitos casos, idênticas àquelas de seus colegas dramaturgos”.

7 Sobre o assunto, ver Craig (2012), Taylor (2014) e Jackson (2014). Embora nem todos concordem com essas conclusões, seria insensato substanciar qualquer argumento sobre Shakespeare em escritos que são amplamente objetos de dúvida; portanto, quando nos referimos ao cânone inicial de Shakespeare, nós incluímos, dessas seis peças, apenas as cenas que são com mais segurança atribuídas e amplamente aceitas como dele. Além disso, ainda que nós aceitemos que Shakespeare escreveu seis cenas em *Arden*, nenhuma de nossas conclusões depende de *Arden*.

Gary Taylor

John Nance

110

I do not believe that stylistic analysis is sufficient to prove or disprove authorship, as it is likely that at an early stage in his career Shakespeare was moving freely between the various verse registers that were being deployed in the plays in which he was probably acting. (1990, p. 42-3, grifos nossos)<sup>8</sup>

Hattaway faz aqui sua declaração de uma crença pessoal, apoiado em reivindicações de probabilidade, mas ele não apresenta nenhuma evidência empírica para essas supostas probabilidades.<sup>9</sup> De forma geral, ele afirma que uma imitação não pode ser diferenciada do original.

Podemos, ou não podemos, ser capazes, em casos específicos, de separar, de modo empírico, identidade de imitação. Contudo, podemos, certamente, distingui-las conceitualmente. A identidade é celular e sistêmica. A imitação é seletiva e semiótica.

A identidade é celular porque os mecanismos físicos que criam identidade biológica são pequenos, celulares ou estruturas subcelulares. Obviamente, isso é verdade para o DNA, e nos é dito algumas vezes que estilometria forense revela “o DNA de um autor”. No entanto, esta não é uma metáfora particularmente feliz ou útil. Ela faz a autoria soar como biologicamente predeterminada. Na verdade, como John Frow nos recorda, “bodies are never just bodies” (2014, p. 285) e identidades pessoais emergem de um complexo conjunto que inclui *habitus*, redes sociais e experiência temporal.<sup>10</sup> A identidade autoral em particular é uma opção não genética, construída ao se criarem novas sentenças em uma linguagem local e historicamente específica. As peças e os poemas de Shakespeare foram construídos por funções cognitivas de um nível superior da rede neural, localizada atrás de sua fronte famosa e monumentalizada. Com certeza o gênio de Shakespeare deve algo ao DNA herdado, que lhe legou essa cabeça e sua grande capacidade lobular. Mas nosso genoma herdado proporciona aos cérebros humanos uma plasticidade extraordinária, em especial nos anos iniciais de desenvolvimento, uma plasticida-

8 Tradução: “Eu não acredito que a análise estilística seja suficiente para provar ou não autoria, como é provável que no início de sua carreira Shakespeare estivesse se movendo livremente entre diversos registros de verso que começaram a ser empregados nas peças em que ele estava provavelmente atuando”. Para uma reiteração mais recente dessas reivindicações, ver Warren Chernaik (2014).

9 Para a fraqueza lógica de tais recorrências amplas à probabilidade, ver Taylor (2013).

10 Tradução: “Corpos nunca são apenas corpos”.

de que nos torna possível construir novas conexões neurais para nossos encontros com ambientes sociais e físicos específicos, para aprender linguagens e para desenvolver um estilo pessoal.<sup>11</sup>

A identidade é sistêmica, pois não depende de uma célula isolada ou uma coleção de células idênticas, mas de uma interação de sistemas complexos de células diferentes. Linguagens, como Saussure (1983) nos ensinou, são sistêmicas; identidades sociais, como Bourdieu (1984, 1993) nos ensinou, dependem de mecanismos de distinção dentro de campos sistêmicos de ação potencial. O DNA é sistêmico; como também é a rede neural. Assim como cada espécie é composta de indivíduos relacionados, mas distintos geneticamente, cada língua é composta de dialetos relacionados, mas distintos. E dialetos, como o fundador da sociolinguística, William Labov (1966, 1972, 1994-2001), nos ensinou, pertence a grupos sociais modelados por estruturas geracionais, geográficas e educacionais em mudança. Por esse motivo, tanto o sociolinguista britânico Jonathan Hope (1999, 2012) como o especialista em estilística australiano Hugh Craig (1999, & KINNEY, 2009), ao recorrerem a métodos diferentes, conseguem distinguir estilisticamente o Shakespeare das Midlands rurais e nascido em 1564, do Middleton educado em universidade, urbano e nascido em 1580.

Diferente de identidade, a imitação é seletiva e semiótica. Imitação é seletiva porque não pode (e pessoas do início da Idade Moderna certamente não podiam) identificar e replicar todos os detalhes celulares finos, como grãos de areia de um complexo e gigantesco sistema em mutação de qualquer identidade linguística isolada. Quando Shakespeare queria imitar, no palco, a fala de um irlandês, galês ou escocês, ele o representava com apenas algumas variações selecionadas da gramática e pronúncia normativa do inglês (HOPE, 2010, 98-137). Imitação é semiótica porque depende do padrão de reconhecimento: o escritor deve primeiro reconhecer um padrão na linguagem gestual ou lexical de outra pessoa e então replicar o padrão para garantir que nós também reconheçamos essas características selecionadas como um indicativo de uma identidade particular.

---

11 Nós não somos neurocientistas, mas essas observações não possuem nada de controverso. Ver o *Journal of Neurolinguistics* (1985-atual); em especial para a escola humanista de gramática, ver Jubin Abutalebi e David Green (2007). Para os fundamentos iniciais, ver Christopher Shaw e Jill McEachern (2001); ultimamente, exemplos relevantes de literatura incluem Katherine Woollett e Eleanor A. Maguire (2011), e Daniel J. Miller (2012).

Gary Taylor

John Nance

112

A imitação mais famosa de Shakespeare é o retrato presente na folha de rosto da edição de suas *Comédias, Histórias e Tragédias* de 1623. Imitação é seletiva e semiótica, e “This Figure that thou here seest put” [esta figura que tu vês aqui gravada] não é Shakespeare, mas, ao contrário, um pobre substituto colocado (como o poema de Ben Jonson explicitamente reconheceu) “como” Shakespeare. Dentro dos limites de uma tecnologia textual específica e do talento de um artista específico, o retrato de Droeshout em 1623, representa figurativamente o que presumivelmente eram apenas algumas características reconhecíveis e socialmente relevantes da identidade física de Shakespeare em um momento específico, nos seus cinquenta e dois anos de vida. Como outros inumeráveis logotipos e marcas com Shakespeare, o retrato minimalista de David Hockney, reproduzido na capa das edições da New Cambridge Shakespeare, é outra imitação, representando ainda menos traços de Shakespeare, mas reconhecível devido à ubiquidade da imitação de 1623.

A imitação é uma atividade estética e empática que produz um objeto estético e afetivo. Em oposição, a identidade é um conjunto em evolução melhor representado como um objeto analítico. (Este binarismo pode, com certeza, ser desconstruído, mas, para organismos com duas mãos, dois olhos, dois lóbulos frontais como nós, é uma ferramenta útil). Como uma planilha do Excel, a identidade é celular e sistêmica. Como podem existir mais conexões sinápticas potenciais entre neurônios em um cérebro humano médio do que partículas elementares no universo, nós não podemos produzir uma planilha Excel grande o bastante para representar o cérebro de Shakespeare (RAMACHANDRAN, 1998, p. 8). Mas podemos oferecer um fragmento miniatura como ilustração (na Tabela 1).

**Tabela 1: Shakespeare Celular (fragmento de amostra) – 153 células traçando agrupamentos em dez palavras sucessivas em *Titus Andronicus*.**

	None	>5	R3	TGV	Malta	Old Wives Tale	Selimus	Sapho	Cyrus
within the	0	x	0	0	0	0	0	0	0
within the compass	0	x	0	0	0	0	0	0	0
within the compass of my curse	0	0	x	0	0	0	0	0	0
the compass	0	x	0	0	0	0	0	0	0
the compass of	0	x	0	0	0	0	0	0	0
compass of	0	x	0	0	0	0	0	0	0
compass of my	0	0	0	0	0	0	0	x	x
of my	0	x	0	0	0	0	0	0	0
of my curse	x	0	0	0	0	0	0	0	0
my curse	0	0	0	0	0	0	x	0	0
my curse wherein	x	0	0	0	0	0	0	0	0
curse wherein	x	0	0	0	0	0	0	0	0
curse wherein I	x	0	0	0	0	0	0	0	0
the day... wherein I	0	0	0	x	0	x	0	0	0
the day... where I [verb] not	0	0	0	x	0	0	0	0	0
wherein I	0	x	0	0	0	0	0	0	0
wherein I [verb] not	0	0	0	0	x	0	0	0	0

Gary Taylor

John Nance

114

Esse perfil-identidade consiste em um sistema de células, neste caso, as células registram, verticalmente, uma árvore de decisão, uma sequência de escolhas linguísticas sobrepostas: a primeira e a segunda palavras da passagem, seguidas da segunda e da terceira palavras, seguidas da corrente dessas três primeiras juntas. Na planilha Excel, continuamos o processo por meio de 173 palavras sucessivas, registrando cada sequência e cada agrupamento.<sup>12</sup> (Por que 173 palavras? Explicaremos isso logo mais). Cada uma dessas decisões verbais sobrepostas e interconectadas é, então, mapeada, horizontalmente, em relação a um sistema linguístico maior, neste caso o socioleto de 80 peças sobreviventes, escritas entre a construção do “The Theatre” em 1576 e a for-

12 Para uma exposição detalhada desse procedimento, ver ‘Empirical Middleton’ (Taylor, 2014). Aqui, um valor “x” na segunda coluna indica que o agrupamento é único, sem se repetir em nenhum lugar nesse conjunto de peças iniciais (e assim sem proporcionar nenhum elo que possa auxiliar a estabelecer autoria); na terceira coluna “x” indica que o agrupamento é comum demais para proporcionar uma evidência confiável de autoria. Em todas as colunas remanescentes (e aqui proporcionamos apenas uma pequena amostra), “x” indica que o agrupamento aparece nessa peça específica.

mação do Chamberlain's Men na metade do ano 1594.<sup>13</sup> As linhas de dados mapeiam a frequência e distribuição de todas as combinações verbais registradas na primeira coluna. A planilha Excel completa para essas 173 palavras contém 377 linhas e 80 colunas, ou 30.160 células. Comparado com uma peça completa, 173 palavras é uma pequena amostra do texto; mas em comparação com outros conjuntos de dados acadêmicos para atribuição de autoria de peças, esse documento Excel é massivo (grande demais para ser reproduzido aqui). Um teste estilístico binário clássico como “feminine endings” [finais de verso átonos (femininos) em oposição aos finais tônicos], por exemplo, iria produzir apenas 42 células para os 21 versos desse texto de amostra.

Nossa distinção conceitual entre identidade e imitação foi verificada em estudos utilizando análise computacional de amostras com uma grande quantidade de dados. John Burrows e Hugh Craig (1994, p. 63-86) demonstraram que imitações românticas do drama da Renascença são facilmente distinguíveis de seus modelos, pois eles selecionam e exageram alguns recursos de peças anteriores, e imitações por um autor romântico podem também ser distinguidas de outro autor romântico. Burrows (2005, p. 437-50) também demonstrou que *Shamela* de Fielding pode ser estilisticamente distinguida de *Pamela* de Richardson, mesmo que Fielding selecione e replique muitos dos recursos do estilo de Richardson, distinguindo *Shamela* do restante dos romances de Fielding. Mesmo sem esses dados, pesquisadores reconhecem que *Jew of Malta* é refletido em *O mercador de Veneza*, que *Edward II* inspirou *Ricardo II*, que *Dido* apareceu frequentemente na *Tempestade*;<sup>14</sup> contudo, somente simpatizantes das teorias da conspiração imaginariam que Marlowe escreveu ou coescreveu essas três peças do Fólio de Shakespeare.

---

13 Nossa lista de oitenta textos é menor que a lista obtida pela base de dados Literature Online (LION) (acessada de 1/07/2014 à 7/11/2014). De suas 113 peças para esse período (incluindo o ano inicial e o final), nós eliminamos catorze. *Sir Thomas More, Two Lamentable Tragedies, Thracian Wonder, Alarum for London, Caesar and Pompey, Thorny Abbey, Edward IV Part One e Edward IV Part Two, Guy Earl of Warwick, Grim the Collier of Croydon e Greville's Mustapha* receberam datas tardias de Martin Wiggins e Catherine Richardson no *British Drama 1533-1642: A Catalogue*, vols. 2-4 (2012-14). Além disso, nós eliminamos três traduções acadêmicas de Eurípides, Sêneca e Plauto. Outras dezenove peças foram datadas, por nós, em torno de 1594 (*Comédia dos Erros, Trabalhos de Amor Perdidos, Romeu & Julieta e Rei João*), ou eram duplicatas de peças de Shakespeare, as quais ou proporcionam a mesma informação ou são amplamente debatidas (aquelas conhecidas como “bad quartos”).

14 Ver o artigo de Laurie Maguire e Emma Smith neste volume [*Shakespeare Survey*, vol. 67].

Gary Taylor

John Nance

116

No entanto, métodos que funcionam para peças completas, ou romances completos, não irão necessariamente nos ajudar com amostras menores.<sup>15</sup> Thomas Dekker prestou depoimento em um processo judicial esclarecendo que ele escreveu “um ato” de uma peça, mas também “uma fala” em outro ato (SISSON, 1927, p. 39-57). Cenas são certamente unidades distintas de *performance* e composição. Assim como também são falas longas. Shakespeare escreveu um solilóquio de 21 versos inserido retrospectivamente (Adição III) no início da cena 8 de *Sir Thomas More*. Algumas vezes uma cena, ou cena francesa, consiste de uma simples fala. Prólogos, epílogos, canções e cartas ou poemas lidos em voz alta no palco eram frequentemente separados do restante do texto da peça, e algumas vezes escritos por um autor diferente.<sup>16</sup> Nossa única anedota juvenil sobre Shakespeare “when he was a boy” [quando ele era um garoto] é a alegação de John Aubrey (2000, p. 289) de que “when he kill’d a Calfe he would doe it in a high style, and make a Speech” [quando matava um bezerro, ele o fazia em estilo elevado e inventava uma declamação]. Ambos, Robert Y. Turner (1974) e W. C. Clemen (1961, 1980, p. 9-24), traçaram a evolução de tipos diferentes, de “falas longas” ou “orações” de *Gorboduc* ao início dos anos 1590. Uma fala longa representa, no palco, uma voz única, e, para o poeta, o verso longo é, na verdade, seu próprio poema. Para o ator também, falas longas representam um problema distinto de atuação, e as de Shakespeare são ainda frequentemente utilizadas como testes.

### ***Titus Andronicus*, 5.1.124-44**

Para testar se nós podemos distinguir o próprio Shakespeare de Shakespeare imitando outra pessoa em uma fala simples, parece razoável, talvez inevitável, iniciar com Marlowe. Em um artigo influente na *Shakespeare Survey* de 1961, Nicholas Brooke (1961, p. 34) iniciou declarando: “There are a number of eruptions in Shakespeare’s work of passages which are unmistakably Marlovian in tone and attitude, to a degree which would almost justify a disintegrator in identifying

15 Para atribuição de autoria com amostras menores, ver Nance (2012) e Taylor (2012). No entanto, as imitações de Shakespeare feitas por Theobald têm mais de um século de distância dos originais; não é algo evidente que um escritor imitando seus contemporâneos seria tão facilmente distinguível de seu modelo.

16 Ver Tiffany Stern (2009).



them as Marlowe's work". Um de seus exemplos foi a fala desafiadora de Aaron, a qual se inicia com "Ay, that I had not done a thousand more" (5.1.124-44).<sup>17</sup>

Brooke descreveu isso como uma completa imitação por parte de Shakespeare do catálogo de maldades de Barrabás em *Jew of Malta*. Essa conexão foi percebida pela primeira vez em 1773 por Isaac Reed e endossada por muitos editores nos dois séculos entre eles. Em 1980, M. C. Bradbrook (p. 193) chamou a fala de Aarão de "Shakespeare's most direct borrowing from *The Jew of Malta*" [O empréstimo mais direto de *Jew of Malta* feito por Shakespeare]. Em 1991, James Shapiro (p. 120-1) a analisou como um exemplo particularmente marcante da "assimilative imitation" [imitação assimilativa] de Marlowe; em 1995, a influente edição Arden de Jonathan Bate incluiu a fala de Barrabás em um anexo, como uma importante fonte para *Titus*. Bart van Es a citou novamente em 2013.<sup>18</sup> Essa fala (de 173 palavras) poderia fornecer um espécime perfeito – escolhido por uma longa linhagem de críticos, não nós – para testar se nós podemos realmente distinguir imitação de identidade.

Existem diferentes formas para analisar os dados lexicais celulares fornecidos pela fala de Aarão.<sup>19</sup> Primeiro, recorrendo a bases de dados públicas – *Literature Online* e *Early English Books Online Text Creation Partnership* (EEBO-TCP), suplementado pela *Oxford Scholarly Editions Online* –, checamos cada sequência de palavras e agrupamentos na passagem em relação a todas as peças existentes datadas entre 1576 e 1594, e identificamos aqueles que ocorriam em apenas uma outra peça.<sup>20</sup> Como nós esperávamos, alguns desses resultados parecem uma dispersão randômica: das oitenta peças que compõem esse grupo, vinte duas peças diferentes, de pelo menos dez dramaturgos conhecidos, contêm pelo

17 Tradução: "Existem muitas ocasiões de passagens em Shakespeare que sem dúvida acolhem tons e posturas marlowianas, de forma que quase justificaria um desintegrador as reivindicar como obras de Marlowe". Embora nós citemos do *Complete Works* (2005), nossos dados, para Shakespeare e para outros dramaturgos, foram todos checados com os documentos originais, utilizando as funções de "variações de grafia" do *Literature Online* e *EEBO*.

18 Ver Kirschbaum (1946, p. 53-6); Wilson (1948, p. lxii); Bradbrook (1980, p. 193); Shapiro (1991, p. 120-1); Bate (1995, p. 286-7); van Es (2013, p. 34).

19 Neste e em testes subsequentes, nós excluímos paralelos entre a fala avaliada (aqui, *Titus*, 5.1) e a fala que ele está supostamente imitando (aqui, *Jew of Malta* 2.3). Isto é, estamos procurando por evidências de autoria (identidade) fora das duas passagens em que críticos literários identificaram provas de imitação.

20 Para melhorar a precisão, realizamos os testes duas vezes – uma vez por Taylor e uma vez por Nance (de forma separada, sem consultar os dados de Taylor) –, então checamos um conjunto de resultados com o outro. As buscas foram conduzidas entre junho e novembro de 2014.

menos um agrupamento único.<sup>21</sup> Obviamente, um único paralelo é irrelevante.<sup>22</sup> Quatro dramaturgos – Greene, Kyd, Peele e Marlowe – ostentam três paralelos dramáticos únicos; obviamente, esses quatro homens não escreveram essa fala específica, então podemos deduzir que dois ou três paralelos são, aqui, não mais significativos que um único.<sup>23</sup> No entanto, as peças iniciais de Shakespeare contém oito dos vinte e dois paralelos únicos para essa passagem (29%), mais que o dobro de qualquer outro dramaturgo.<sup>24</sup>

Gary Taylor

John Nance

118

Tentamos então um segundo teste com os mesmos dados: ignorando autoria completamente, nós simplesmente identificamos as peças individuais com mais paralelos. A peça anônima *Troublesome Reign* possui dois, assim como *Selimus* de Greene, *A Tragédia Espanhola* de Kyd e *Os Dois Cavalheiros de Verona* de Shakespeare. Novamente, esse teste confirmou que apenas dois elos não são o bastante. As únicas peças com mais de dois são *Jew of Malta* de Marlowe e *Ricardo III* de Shakespeare, cada uma com três. Shakespeare aqui divide o topo com o dramaturgo (e a peça) que ele estava imitando. Shakespeare também escreveu a única peça nessa lista que não é uma tragédia; [porém,] gênero não pode explicar a forte conexão com *Dois Cavalheiros de Verona*. Shakespeare também é o único dramaturgo com mais de uma peça nessa lista com mais de um único paralelo. A abrangên-

21 Por “único”, nós nos referimos ao fato de que ela aparece apenas uma vez em outro lugar de nossa base de dados. Nossas buscas incluíram formas gramaticais variadas, e também realizamos buscas por proximidade com palavras que se referem ao conteúdo (substantivos, verbos, adjetivos, advérbios) próximos um do outro. Se um resultado exato surgia para uma sequência de duas ou mais palavras, nós não contávamos resultados por proximidade (formas gramaticais distintas, ou ordem de palavras diferentes). Na falta de um resultado exato, contamos resultados únicos de formas variadas: singular para o plural (e vice-versa) e tempos verbais diferentes. Contudo, descartamos paralelos que incluíam muitas variações (por exemplo, variação de número diferente combinada com uma ordem de palavras distinta).

22 Paralelos únicos provêm de: ANÔNIMO: *Knack to Know a Knave* (barns and); DANIEL: *Cleopatra* (“did not some”); HUGHES *et al.*, *Misfortunes of Arthur* (“a thousand [...] things”); LODGE: *Wounds* (“trees have”); PEELE: *Arraignment* (“men’s cattle”). Nashe também pode ter um paralelo, dependendo de sua parte em *Dido* (“on the barks of trees”). Robert Wilson tem dois: *3 Ladies* (“in Roman letters”) e *3 Lords* (“day and yet”). Dois também aparecem na anônima *Troublesome Reign*, que alguns acadêmicos atribuem a Peele.

23 GREENE: *Selimus* (“as kill ... man” / “would kill a”), *Orlando* (“trees ... carved”); KYD: *Spanish Tragedy* (“quench them with” / “their dear friends”), *Soliman* (“between two friends”); LYLY: *Bombie* (“a maid or”), *Campaspe* (“skin as”), *Endymion* (“come within the compass of”); MARLOWE: *Malta* (“I curse the day” / “set ... enmity ... deadly enmity”). Se soubéssemos quem escreveu cada parte de *Dido*, Marlowe teria quarto paralelos; contudo, isso o deixaria com apenas metade da quantidade de Shakespeare.

24 *Ricardo III* (“within the compass of my curse” / “dead ... their graves” / “I have done a”), *Dois Cavalheiros de Verona* [TGV] (“a thousand more” / “the day ... wherein I [verb] not”), *Henrique VI Parte II* 3.3 (“set ... upright”), *Henrique VI Parte III* 1.3 (“I digged up ... graves”), *Eduardo III* cena 2 (2.1) (“ten thousand more”). As oito peças, em parte ou em sua totalidade, shakespearianas incluídas – baseadas na cronologia do *Complete Works* (2005), e também na cronologia on-line da terceira edição do *Norton Shakespeare* (2015) – são as três partes de *Henrique VI*, *Ricardo III*, *Eduardo III*, *Titus Andronicus*, *Dois Cavalheiros de Verona* e *A Megera Domada*.

cia de paralelos de Shakespeare pode ser útil para distinguir identidade de imitação. Imitação é seletiva. Identidade é sistêmica. Shakespeare aqui está seletivamente imitando uma peça e um personagem, de Marlowe, mas a própria identidade de Shakespeare cria elos da passagem com sua rede neural verbal do início de sua carreira: esta única passagem de 173 palavras possui elos únicos com seis de suas peças iniciais.

Os três concorrentes sérios são: Shakespeare (que escreveu a maior parte de *Titus Andronicus*), Marlowe (cujo trabalho esta passagem imita) e Peele (o qual hoje é amplamente reconhecido como autor de pelo menos a primeira cena de *Titus*).<sup>25</sup> Nós, portanto, executamos um terceiro teste: limitando-nos a Shakespeare, Marlowe e Peele, nós procuramos tanto em suas poesias como em suas peças, ainda checando por sua unicidade contra o grande *corpus* de peças iniciais.<sup>26</sup> A poesia de Shakespeare aqui está restrita a *Vênus e Adônis* e *A Violação de Lucrecia*. Nesse cômputo, Peele permanece com apenas um único paralelo; Marlowe perdeu um em *Malta*, mas ganhou um com sua tradução de *Lucan*, deixando-o com três (ou quatro, se contarmos *Dido*). Contudo, Shakespeare agora tem onze paralelos: ao perder um em *Ricardo III*, ele ganhou um em *Vênus* e três em *Lucrece*.

<i>Titus</i> 5.1.124–44	Shakespeare Inicial	Marlowe
Paralelos únicos (Peças): total	8	3
Maior número por peça	3 (+2)	3
Peças e poemas: total	11	3

Em todos os três testes, independentemente de como categorizamos ou organizamos os dados, o resultado foi o mesmo: a linguagem de Marlowe com certeza aparece nessa fala, mas Shakespeare consistentemente aparece no topo. Nós podemos, aqui, empiricamente distinguir identidade de imitação.

25 Para um resumo útil da evidência da autoria de Peele na primeira cena, ver Brian Vickers (2002, p. 148-243). Contudo, ver também William W. Weber (2014), que demonstra que Vickers erroneamente combina boas evidências para Peele na primeira cena com evidências ruins em 4.1. A primeira cena do *in-quarto* de 1594 inclui o que o Fólho e edições tardias separariam e nomeariam 2.1.

26 Adicionar a poesia desses três escritores muda o total de paralelos únicos, não somente porque isso adiciona novos paralelos que não aparecem em nenhum outro lugar no drama de 1576-1594, mas também porque alguns dos paralelos que eram únicos nas peças não o eram mais quando os poemas foram adicionados nas buscas.

### *The Jew of Malta*, 2.3.176-99

Mas antes que fiquemos muito confiantes quanto a esses resultados, eles devem ser comparados com outro grupo de controle. Nós executamos o mesmo teste na passagem que Shakespeare estava imitando em *Titus*: a fala de Barrabás em *The Jew of Malta*, iniciando em “As for myself, I walk abroad a nights” (edição de 1978).<sup>27</sup> A sequência completa de versos em Marlowe é mais longa, então nos limitamos às 173 primeiras palavras, o mesmo número da fala Shakespeare/Aarão. Ao garantir que o tamanho de nossas amostras fosse o mesmo, garantimos também que os resultados podem ser fácil e confiavelmente comparados.

Gary Taylor

John Nance

120

A linguagem da fala de *Malta* contém dezoito paralelos únicos com as oitenta peças escritas entre 1576 e 1594. Alguns deles são da costureira dispersão randômica.<sup>28</sup> Em nosso primeiro teste, três dramaturgos possuem mais que dois paralelos únicos: Lyly, Shakespeare (cada um com três) e Marlowe (com quatro).<sup>29</sup> Marlowe é o menor desses três cânones dramáticos, logo seu total superior é notável. No segundo teste, somente uma peça de um autor contém mais de um paralelo único: *The Jew of Malta* de Marlowe, com dois.<sup>30</sup> O terceiro teste (expandindo a base de dados para incluir os poemas de Marlowe, Peele e Shakespeare) adicionou apenas mais um elo: com as *Elegies* de Marlowe (“being young, I studied”). Marlowe, assim, possui pelo menos cinco paralelos com essas 173 palavras – e provavelmente seis (se Hugh Craig estiver correto em atribuir a ele as cenas de Jack Cade em *Henrique VI Parte II*).

<i>Malta</i> , 2.3.176-99	Shakespeare Inicial	Marlowe
[teste 1] Paralelos únicos (Peças): total	3	4
[teste 2] Maior número por peça	1	2
[teste 3] Peças e poemas: total	3	5

27 O texto mais antigo disponível, o quarto de 1633, pode refletir um estado tardio de edição ou adaptação por Thomas Dekker; ver Lake (1983).

28 Em adição àquelas na próxima nota: Greene’s *Orlando* (“content to lose”) e *James IV* (“thieves I am”), Greene and Lodge’s *Looking Glass* (“every moon”), Wapull’s *Tide* (“and always kept”), a anônima *Arden* cena 1 (“along ... my door”), *Henrique VI Parte I* 2.3 (“in my gallery”) e *Troublesome Reign* (“priests with”).

29 MARLOWE: *Malta* (“see ’em / and poison [verb]”), *Faustus* (“that I may walking”), *Tamerlão Parte II* (“began to practice”); LYLY: *Midas* (“groaning under”), *Endymion* (“now and then to”), *Sapho* (“first upon”); SHAKESPEARE: *Henrique VI Parte II* 3.2 (“sick ... groaning”), *Titus* 2.3 (“and enemy”), *Ricardo III* (“my stratagems”).

30 Também existem dois paralelos únicos em *Henrique VI Parte II*, mas o segundo (“with extorting”) está em 4.7, que aparentemente não é atribuído a Shakespeare, mas a Marlowe por Craig e Kinney (2009, p. 68-77).

Assim como todos os três testes identificaram Shakespeare como o autor da fala de Aarão em 5.1 de *Titus*, todos os três testes aqui identificam Marlowe como o autor da fala de Barrabás em 2.3 de *The Jew of Malta*. Em ambos os casos, imitação autoral é distinta de identidade autoral.

### ***Titus Andronicus*, 2.1.1-25**

No entanto, esta comparação binária, de uma fala longa de Marlowe com uma fala de Shakespeare, é uma amostra pequena para basear uma teoria maior sobre o contraste entre identidade e imitação nas peças inglesas do teatro comercial do período. Então, nós testamos outro exemplo da mesma personagem na mesma peça de Shakespeare: a primeira fala de Aarão, iniciando com “Now climbeth Tamora Olympus’ top”. Assim como a longa fala de Aarão na cena 5.1, sua primeira fala tem sido citada e analisada por muitos críticos como um exemplo de Shakespeare imitando Marlowe. Broke, Bradbrooks, Shapiro e van Es, novamente, mas também Maurice Charney (1997, p. 214) e Robert A. Logan (2007, p. 37-8), todos parecem concordar que essa fala contém traços do estilo de Marlowe. No entanto, ironicamente, em outra parte da selva crítica, especialistas em atribuição de autoria têm se tornado cada vez mais confiantes de que Shakespeare não foi o autor nem o imitador aqui. Dover Wilson, Hugh Craig, Arthur Kinney, MacDonald P. Jackson, Marina Tarlinskaya, Brian Vickers e Gary Taylor, todos concordam que George Peele escreveu o início de *Titus Andronicus*, incluindo essa fala e toda a cena em que ela ocorre.<sup>31</sup> A edição Arden de Jonathan Bate de 1995 insistia que Shakespeare escreveu a peça toda; porém, em 2007, o próprio Bate aceitou a evidência esmagadora para a coautoria de Peele (p. 1618-19).

Ambas as falas de Aarão contêm traços ou sinais reconhecíveis de Marlowe, mas as duas imitações foram aparentemente escritas por autores diferentes. Esse consenso é apoiado por evidências lexicais, celulares e sistêmicas. Mais uma vez, como sempre, existe dispersão randômica de dados.<sup>32</sup> No entanto, apenas três dramaturgos possuem mais de dois paralelos únicos: Lyly (com três), Marlowe

*Imitação ou  
Colaboração?*

---

121

31 Ver Wilson (1948, p. xxv-xxxiv); Craig and Kinney (2009, p. 27-33); Jackson (1996, p. 134-48; 1997, p. 494-5); Tarlinskaya (1987, p. 121-4); Taylor (2014).

32 *A Shrew* (“wait upon this”); DANIEL: *Cleopatra* (“servile thoughts”); GREENE: *Orlando* (“his ... coach and”); GREENE E LODGE: *Looking* (“in pearl and gold”); KYD: *Soliman* (“sun ... with his beams”); SIDNEY: *Antonius* (“charming eyes”). A peça anônima *Knack to Know an Honest Man* tem dois (“when the golden sun” / “siren that”).

(com nove) e Peele (com onze).<sup>33</sup> Mesmo que Marlowe sem dúvida apareça na passagem, como ele apareceu na fala de Aarão em 5.1, ele novamente não é a figura dominante nos dados. Apenas três peças contêm mais que dois únicos paralelos: o *Fausto* de Marlowe e *Alcazar* de Peele, cada um possui três, mas *Edward I* de Peele possui cinco. Assim, tanto se olharmos para o maior número de paralelos dramáticos únicos por autor, como para peça, Peele é o candidato mais provável. Se adicionarmos a poesia inicial de Shakespeare, Marlowe e Peele, adicionaremos também mais quatro paralelos únicos: nenhum para Marlowe, um para Shakespeare – mas três para Peele.<sup>34</sup> Nos três testes, novamente, podemos distinguir o imitador daquele que é imitado.

Gary Taylor

John Nance

122

<i>Titus</i> , 2.1.1-25	Peele	Marlowe
[teste 1] Paralelos únicos (Peças): total	11	9
[teste 2] Maior número por peça	5	3
[teste 3] Peças e poemas: total	14	9

É digno de nota que nem um único paralelo dramático para essa fala provenha do cânone inicial de Shakespeare. Assim, a evidência celular lexical para essas duas falas, sólida e independentemente, substancia o consenso do século XXI de que Peele escreveu a primeira fala de Aarão. Ainda que Aarão seja cronologicamente o primeiro mouro negro no cânone de Shakespeare, Peele já havia trazido personagens negros e mudos ao palco em *Edward I* (na rubrica “*Queene Elinor in her litter borne by four Negro Mores*”); havia escrito uma longa fala para um ator “appareled like a Moore” (e montado em um lince) em um entretenimento para o Lorde Prefeito de Londres em 1585; e havia criado o cruel “*negro Moore*” Muly Hamet Seth (“*Blacke in his looke, and bloudie in his deeds*”) em *The Battle of Alca-*

33 PEELE: *Edward I* (“upon ... honour wait” / “earthly honour” / “thy imperial” / “Prometheus tied to Caucasus” / “and servile”), *Alcazar* (“climbeth ... aloft” / “advanced above” / “the golden sun ... glistering”), *David* (“as when the ... sun ... glist’ring ... beams”), *Descensus Astrae* (“gallops the zodiac”), *Arraignment* (“wit doth”); MARLOWE: *Faustus* (“Olympus top” / “mount aloft with” / “that will charm”), *Edward II* (“sit ... secure” / “his shipwreck”), *Tamerlão Parte I* (“crack ... lightning flash” / “in triumph long”), *Tamerlão Parte II* (“eyes than” / “and shine in”); LYLY: *Endymion* (“pale envy”), *Gallathea* (“reach as”), *Love’s Metamorphosis* (“this siren”). Ao atribuir *Dido* completamente para Marlowe, isso lhe daria seu décimo paralelo único (“his glistering”).

34 SHAKESPEARE: *Venus* (“to wanton” com função de verbo); PEELE: *Garter* (“out of ... shot” / “envy’s threating reach”), *Anglorum Ferae* (“the ... sun gallops the zodiac in his”).

zar.<sup>35</sup> Peele introduziu Aarão, o Mouro, para o público, e com certeza contribuiu para o delineamento da personagem no cenário inicial de *Titus Andronicus*. Podemos distinguir Peele de Shakespeare, mesmo quando ambos estão imitando Marlowe.

### ***The Massacre at Paris, 2.31-52***

Novamente, podemos comparar essa imitação marloviana de *Titus* com a fonte marloviana. A maior parte dos críticos acredita que a primeira fala de Aarão se inspirou no primeiro solilóquio de Guise em *Massacre at Paris* de Marlowe, que se inicia com “Now, Guise, begins those deep-engendered thoughts”.<sup>36</sup> Mais uma vez, a sequência de Marlowe é maior, então a análise foi limitada às primeiras 173 palavras.

Editores do século XX acreditavam que o único texto sobrevivente de *Massacre*, de Marlowe, era um “bad quarto”, produzido a partir de reconstrução memorial. Isso pode ser verdade, mas reivindicações quanto à reconstrução memorial são geralmente baseadas em supostos ecos de outras palavras dentro do “texto suspeito”. Como já demonstramos, uma análise sistêmica e celular de qualquer sentença longa em uma peça desse período irá produzir muitos paralelos únicos para outras peças. Tais “ecos” são, portanto, inúteis como evidência para reconstrução memorial; o padrão de dispersão randômica de paralelos com um único texto ou autor em *Massacre* é o mesmo para o que foi visto em *Titus* e *Malta* (e ninguém suspeita de que esses textos sejam reconstrução memorial).<sup>37</sup> Se *Massacre at Paris* é um “bad quarto”, o autor conhecido do solilóquio de Guise é ainda identificável por uma busca lexical sistemática. O primeiro teste identifica apenas dois dramaturgos com mais de dois paralelos únicos para essa fala. Greene tem quatro

35 *The Device of the Pageant*, 1585, sig. A2; *The Famous Chronicle of King Edward the first*, 1593, sig. E1; *The Battle of Alcazar*, 1907, lines 310, 18.

36 MARLOWE, Christopher. *Dido, Queen of Carthage and The Massacre at Paris*, 1968, p. 99-101.

37 Sete peças têm um único elo com essa passagem e a maioria é anônima: *Common Conditions* (“wait that”), *King Lear* (“this head, this heart, this hand and sword”), *True Tragedy of Richard the Third* (“kindred to the”), *Wars of Cyrus* (“the top with”). Peças com boas atribuições de autoria nessa categoria incluem: Hughes *et al*, *Misfortunes of Arthur* (“quenchles thirst”); PEELE, *Edward I* (“mount the ... wings”). A peça anônima *Lochrine tem* dois elos (“peasant to” / “the high pyramids”), assim como a *Cleopatra* de Daniel (“be extinguished” / “what glory”). Dois dramaturgos profissionais também possuem dois elos, cada um em uma peça separada: KYD, *Soliman* (“at last have”), *Spanish Tragedy* (“down - fall ... the deepest hell”). SHAKESPEARE, *Ricardo III* (“kindred ... the king”), *Henrique VI Parte III, 2.4* (“hand ... executes”). Pode existir outro paralelo, se nós aceitarmos a atribuição da cena da briga (cena 8) de *Arden* (“matters of import”) a ele. Craig e Kinney (2009, 78-99) e Jackson (2014, p. 9-126) concordam em atribuir as cenas 4-9 de *Arden* para Shakespeare; Tarlinskaya lhe concede as cenas 4-8 (2014, p. 105-11, 264). Brian Vickers, no entanto, acredita que a peça toda é de Kyd, e, nesse caso, seria um terceiro para Kyd ao invés de Shakespeare.

Gary Taylor

John Nance

124

(ou cinco, se ele escreveu uma passagem relevante em *John of Bordeaux*, na qual ele parece ter colaborado com Chettle).<sup>38</sup> No entanto, Marlowe possui cinco – e possivelmente seis (se ele escreveu uma passassem relevante em *Dido*), ou sete (se Craig estiver certo em atribuir-lhe as cenas de Cade em *Henrique VI Parte II*), ou mesmo nove (se ele escreveu todas as cenas não shakespeareanas nessa peça).<sup>39</sup> Contudo, essas incertezas sobre a abrangência da dominância de Marlowe não devem obscurecer o fato de que ele é o candidato mais forte, se nos limitarmos aos casos não contestados, e também o mais forte, se aceitarmos as maiores definições possíveis dos cânones dramáticos de Marlowe e de Greene. O segundo teste, de uma única peça com mais de um paralelo, confirma essa conclusão: a peça anônima *Lochrine* e o *James IV* de Greene possuem dois cada, mas o *Edward II* de Marlowe possui três.<sup>40</sup>

Finalmente, o terceiro teste mantém os resultados sem alteração, com Marlowe como dominante, porque os poemas de Marlowe, Shakespeare e Peele não fornecem nenhum único elo adicional. Nos três testes, o autor correto (Marlowe) aparece no topo.

<i>Massacre</i> , 2.31-52	Shakespeare Inicial	Marlowe
[teste 1] Paralelos únicos (Peças): total	2	4
[teste 2] Maior número por peça	1	3
[teste 3] Peças e poemas: total	2	4

A maior parte dos críticos assume que a fala em *Titus* imita a fala em *Massacre*, mas se Martin Wiggins estiver certo quanto às datas dessas peças, então é *Massacre* (#947, 3, p. 211) que imita *Titus* (#928, 3, p. 180). Nossos testes não podem determinar a direção da imitação. No entanto, podemos dizer que o cânone de Peele provê apenas um único paralelo para os versos de Guise (de *Edward I*). Peele é indistinguível aqui de outras seis peças que

38 *James IV* (“beyond my reach” / “for this this”), *Orlando* (“and thereon set”), *Alphonsus* (“this heart, this hand”); *John of Bordeaux* (“deep ... thoughts”).

39 *Edward II* (“leveled ... is the chiefest” / “is there in a” / “wait ... attendance”), *Malta* (“a common good”), *Faustus* (“top ... aspiring”). MARLOWE (?): *Henrique VI Parte II*, 4.7 (“resolution honor’s”), 1.1 (“wake when others ... sleep”), 1.2 (“set the diadem”). MARLOWE & NASHE: *Dido* (“I will either”).

40 *Henrique VI Parte II* também, mas esses três paralelos provêm de partes identificadas da peça, por muitos critérios e uma longa sucessão de editores, como não shakespeareana. Se Craig e outros estiverem certos quanto à parte de Marlowe nessa peça, então esses três paralelos são mais evidências para Marlowe. Se a visão ortodoxa de que Shakespeare escreveu toda a peça estiver correta, então nós precisaríamos concluir que Shakespeare é tão provável quanto Marlowe de ter escrito (pelo menos essa parte) de *Massacre at Paris*.



provêm apenas um único paralelo; é menos provável que Peele seja o autor dessa passagem do que Daniel, Kyd, Shakespeare, Greene ou Marlowe. Os resultados para a fala de Guise (Marlowe 5, Peele 1) são muito semelhantes àqueles para a fala de Barrabás (Marlowe 4, Peele 0). O Marlowe verdadeiro é fácil de distinguir de Peele, mesmo em uma amostra pequena.

### **Henrique VI Parte I, 5.3.1-24**

Nesses quatro primeiros exemplos, um mapa sistêmico celular de evidências léxicas corretamente identificou o autor da fala, apesar da estática potencial criada pela imitação. Conseqüentemente, podemos empregar a mesma ferramenta para testar amostras que críticos de atribuição de autoria ainda não conseguiram identificar com confiança ou de maneira consensual. R. B. McKerrow, Dover Wilson, Gary Taylor, Hugh Craig, Paul Vincent, Macdonald P. Jackson e Brian Vickers, todos concordam que Nashe escreveu tudo (ou quase) do primeiro ato de *Henrique VI Parte I*, e existe também um consenso de que Shakespeare não escreveu a longa fala de Joana D'Arc, que se inicia com "The Regent conquers and the Frenchmen fly".<sup>41</sup> Seis dramaturgos diferentes foram propostos, em diversas ocasiões, como o autor da fala de Joana; o próprio número de candidatos é suficiente para a maior parte dos críticos simplesmente levantar as mãos e rejeitar todo o negócio de atribuição de autoria, considerando-o farsesco. No entanto, a maior parte das conjecturas antigas foi baseada em evidências sem sentido ou duvidosas, de um tipo que nenhum acadêmico deveria respeitar. Contudo, nós consideramos os seis candidatos (Greene, Kyd, Marlowe, Nashe, Peele e Shakespeare).

Mais uma vez, nós nos limitamos às primeiras 173 palavras de fala ("The Regent [...] forsake me"). Mais uma vez, como de costume, existe dispersão randômica de paralelos.<sup>42</sup> Os cânones dramáticos de Peele e Kyd não contêm um único paralelo para essa passagem. Nashe possui um; as peças de Greene possuem dois (ou talvez um).<sup>43</sup> As peças de Shakespeare

41 Ver Wilson (1952); Taylor (1995); Craig and Kinney (2009, p. 40-68); Vincent (2008, p. 301-2); Vickers, (2007); Jackson (2014, p. 21).

42 Paralelos singulares são geralmente em peças anônimas ou partes de peças: *Famous Victories* ("conquers and the"), *Common Conditions* ("now help ye"), *Troublesome Reign* ("that admonish"), *Lochrine* ("and aid me in"), *Clyomon and Clamydes* ("your accustomed"), *Eduardo III* cena anônima 4 ("of a further"), 2 *Henrique VI Parte II* cena anônima 1.3 ("benefit so"); Wilson, 3 *Lords* ("wont to feed"); Daniel, *Cleopatra* ("diligence to" / "soul and all").

43 O paralelo de Nashe provém do primeiro ato de *Henrique VI Parte I* ("the French the"). Greene tem *Alphonsus* ("if you will grant") e *George a Greene* ("give [...] the foil"). Quanto ao último, Wiggins reconhece que fontes contemporâneas são contraditórias, no entanto, aceita a autoria de Greene, por razões confusas (*British Drama*, vol. 3, p. 109).

Gary Taylor

John Nance

126

possuem apenas dois.<sup>44</sup> Já vimos, repetidamente, que apenas dois paralelos em 173 palavras não são uma evidência confiável. Pelo critério costumeiro de nosso primeiro teste, tais resultados descartariam os cinco candidatos. A completa ausência de paralelos com Peele é radicalmente incompatível com os resultados em *Titus* 2.1.1-25; os resultados aqui reproduzem aqueles de nossas três outras amostras de controle, não escritas por Peele (*Titus*, 5.1.124-44; *Malta*; *Massacre*). Quanto a Greene, é menos provável que ele tenha escrito essa fala do que a de Guise em *Massacre* (quatro paralelos únicos) ou a fala de Aarão em *Titus* 2.1 (três). Na verdade, Shakespeare e Greene têm menos elos para essa fala que Lyly.<sup>45</sup>

Contra a fraqueza de todos os outros autores conjecturados como autores dessa passagem, a força da reivindicação de Marlowe é evidente: seus nove paralelos únicos quase dobram o total de todos os outros candidatos juntos. Além disso, os paralelos provêm de seis peças diferentes (mais peças do que os outros candidatos juntos).<sup>46</sup> Em nosso segundo teste, apenas três peças possuem mais de um elo com a passagem: *Gallathea* de Lyly e *Cleopatra* de Daniel (cada um com dois) e *Fausto* (com quatro).

No entanto, pode-se contestar argumentando que esses resultados são injustos com Nashe e Kyd, porque poucas de suas peças sobrevivem ou são identificadas com segurança. Uma vez que temos seis candidatos, ao invés de três, nosso terceiro teste precisa ser modificado, para considerar os cânones não dramáticos de todos os autores possíveis. Algumas mudanças parecem necessárias, devido ao tamanho gigante dos cânones não dramáticos de Greene e de Nashe. Estas são nossas próprias contagens de palavras para os cânones desses seis autores, como os identificamos para nossos experimentos.<sup>47</sup>

44 *Henrique VI Parte III*, 1.4 (“get the field”), *Eduardo III cena 2* (2.2) (“my soul my body”).

45 *Gallathea* (“spirits that are” / “my body nor”), *Midas* (“I’ll lop”).

46 *Edward II* (“the lordly”), \**Faustus* (“familiar spirit” / “cull out”), *Tamerlão Parte II* (“regions under Earth”), *Massacre* (“oh hold me”), *Tamerlão Parte I* (“to your wonted”); *Malta* (“see ... forsake me”). Um terceiro paralelo de *Faustus* (“see they”) combina exclusivamente o verbo com o sentido “look” no imperativo com o pronome “they” referindo demônios. O quarto paralelo de *Faustus* (“aid me in this enterprise”) está exclusivamente presente, *verbatim*, apenas no texto de 1616; mas a versão de 1604 apresenta “aid me in this attempt” (que difere do texto de 1616), e as *Elegies* têm uma sequência única “aid [...] enterprise”. Devido a essas incertezas quanto ao texto de *Faustus*, contamos essas três variações como um único paralelo, ao invés de três.

47 Essas contagens não incluem rubricas ou prefixos com nomes de personagens; palavras compostas são contadas como duas palavras, exceto se possuírem hífen no texto original. O total dramático de Nashe inclui o primeiro ato de *Henrique VI Parte I*. Ambos os totais de Marlowe incluem as adições de 161 palavras para *Faustus* (9.384 palavras). Não há dúvida de que Marlowe escreveu pelo menos uma parte de *Dido*, mas não sabemos que partes (se alguma) são de Nashe; nosso tratamento dessa peça é pensado para prevenir que incertezas sobre isso comprometam nossos resultados.

	<b>Dramático</b>	<b>Não dramático</b>	<b>Total</b>
Greene	118.802	554.624	673.426
Marlowe (com <i>Dido</i> )	118.038	35.998	154.036
Shakespeare (inicial)	110.381	24.356	134.587
Marlowe (sem <i>Dido</i> )	104.448	35.998	140.446
Peele	98.828	15.155	113.983
Kyd	54.004	24.833	78.837
Nashe (com <i>Dido</i> )	34.850	286.917	322.767
Nashe (sem <i>Dido</i> )	21.260	286.397	309.177

O cânone dramático de Greene aqui é maior do que o de Shakespeare ou Marlowe (ou qualquer outro); logo ele não deve estar pouco representado em nossos testes para qualquer sequência – mesmo desconsiderando seu grande cânone não dramático.<sup>48</sup> A diferença do total de palavras entre Peele e Marlowe é tão grande quanto entre Marlowe e Greene, mas isso não impediu que o primeiro dominasse os resultados em *Titus*, 2.1.1-25. Na verdade, poderíamos eliminar a desvantagem dele, contando seu cânone dramático e não dramático contra o cânone dramático de Shakespeare e o de Marlowe-sem-*Dido*; o total de palavras de Peele então seria levemente maior que o deles. O procedimento refinaria nossos testes anteriores, mas não iria afetar de maneira substancial os resultados.

O menor desses cânones dramáticos é o de Nashe. Se adicionarmos a obra não dramática de Nashe, ela se torna, na verdade, o segundo maior cânone (ainda assim metade do tamanho de Greene). Contudo, a poesia e prosa inicial de Nashe adicionam apenas cinco paralelos únicos para o total dele.<sup>49</sup> Adicionar as obras não dramáticas de Shakespeare, Kyd, Peele e Marlowe não altera os resultados em nada. O terceiro teste, então, não tem nenhum impacto no domínio da evidência linguística de Marlowe nessa passagem.

48 A inclusão do cânone não dramático gigantesco de Greene lhe concede apenas dois paralelos únicos: *Penelope's Web* ("proofs of your") e *Euphues his Censure* ("feed you with"). Com um cânone seis vezes maior do que o de Marlowe, ele teria apenas metade dos elos únicos com essa passagem.

49 *Unfortunate* ("of your accustomed"), *Penniless* ("Spirits [...] under earth" / "England give"), *Strange News* ("may get the"), *Christ's Tears* ("my body shall"). O exemplo de "to your wonted" em *Strange News* significa que o paralelo em *Tamerlão* não é mais único, removendo um paralelo de Marlowe, mas sem adicionar ao total de Nashe.

<i>Henrique VI parte I, 5.3.1-24</i>	Shakespeare Inicial	Marlowe
[teste 1] Paralelos únicos (Peças): total	2	9
[teste 2] Maior número por peça	1	4
[teste 3] Peças e poemas: total	2	9

Gary Taylor

John Nance

128

Kyd, o menor desses seis cânones, foi recentemente proposto por Brian Vickers como o autor da maior parte de *Henrique VI Parte I*, incluindo essa cena. No entanto, as bases de dados, os métodos e os resultados que Vickers utiliza para fazer tal reivindicação têm sido descreditados por estudos independentes de Hugh Craig, Arthur Kinney, John Burrows, Gabriel Egan, MacDonald P. Jackson e Gary Taylor.<sup>50</sup> Essa crítica ampla de seus métodos e conclusões é aqui especialmente confirmada pelos dados lexicais celulares. O cânone de Kyd não contém um único paralelo que seja com a fala de Joana. Considerando que o cânone de Kyd possui três peças, e que outras vinte e uma peças do período 1576-94 possuem pelo menos um paralelo único aqui, Kyd é um dos mais improváveis candidatos para a autoria dessa passagem. Marlowe, com oito paralelos únicos, possui 1 a cada 14 mil palavras de seu cânone dramático; ou, se omitirmos a colaborativa *Dido*, 1 em cada 12 mil palavras. Nessas condições, Kyd precisaria ter cinco paralelos únicos para se tornar mais plausível do que Marlowe.

Marlowe é o único candidato, além de Kyd, que foi apoiado por críticos de atribuição de autoria do século XXI. Marlowe foi especialmente identificado como o autor dessa fala por Thomas Merriam (2002, p. 218-20), e como o autor da maior parte das cenas de Joana D'Arc por Hugh Craig (2009, p. 62-77). Recorrendo a métodos totalmente diferentes, demonstramos que Marlowe é a figura dominante nessa fala, em um padrão que não pode ser atribuído à imitação.

### ***Henrique VI Parte I, 4.2.15-38***

A fala de Joana não se parece com Shakespeare. Ela nem se parece com Shakespeare quando ele está obviamente imitando Marlowe. E ela também não se parece com Shakespeare quando ele estava escrevendo sua parte em *Henrique VI Parte I*.<sup>51</sup> Isto fica evidente quando comparamos a

50 Ver Craig e Kinney (2009, p. 56-9); John Burrows (2012); Gabriel Egan (2012); Jackson (2014); Taylor, 'Empirical Middleton' (2014).

51 De Malone até hoje, acadêmicos discutem se a contribuição de Shakespeare foi escrita após o restante. Nossa análise não resolve esse problema nem depende de uma resposta específica.

fala de Joana com outra personagem francesa nesta peça. Todos os críticos de atribuição de autoria moderna concordam que Shakespeare escreveu a fala do General em 4.1, que se inicia em “Thou ominous and fearful owl of death”.<sup>52</sup> Mais uma vez, limitamos nossa análise ao mesmo tamanho de amostra, as primeiras 173 palavras (terminando em “Shall”). De qualquer forma que se olhe para os dados celulares sistêmicos, a fala shakespeariana em 4.2 contrasta com a fala marloviana em 5.3.

Mais uma vez, há a dispersão randômica usual. Peele, Greene, Lyly e Wilson possuem apenas um paralelo cada; considerando o todo, existem quinze peças com apenas um, algo que aqui, como em qualquer lugar, não tem valor algum.<sup>53</sup> Nashe certamente possui um, mas ele pode também ter outro (se ele escreveu a parte concernente a *Dido*). Kyd tem dois – o que significa que é mais provável que ele tenha escrito essa parte (que Vickers e todos os demais atribuem a Shakespeare) do que aquela de Joana em 5.3 (que Vickers atribui a Kyd).<sup>54</sup> Contudo, dois paralelos em uma passagem desse tamanho nunca são o bastante para estabelecer autoria. Os únicos candidatos plausíveis para 4.2 são Marlowe e Shakespeare. No entanto, enquanto a evidência em 5.3 favorece Marlowe, a evidência em 4.2 favorece fortemente Shakespeare. Cenas shakespearianas em suas peças iniciais contêm pelo menos oito elos com essa passagem (e nove, se ele tiver escrito *Henrique VI, Parte I*, 4.6).<sup>55</sup> Por outro lado, Marlowe tem apenas quatro (ou cinco, se atribuirmos *Dido* a ele, ao invés de a Nashe).<sup>56</sup>

Em nosso segundo teste (identificar peças individuais com mais de um paralelo), *Arden* possui dois – e ambos ocorrem nas poucas cenas que Jackson, Kinney e Tarlinskaya concedem para Shakespeare. Para aqueles que aceitam a presença de Shakespeare nessas cenas de *Arden*,

52 Brian Vickers torna a atribuição de 4.2 para Shakespeare explícita em ‘Shakespeare and Authorship Studies in the Twenty-first Century’ (2011), especialmente nas páginas 123-4.

53 PEELE, *Alcazar* (“war ... tangle”); GREENE, *Friar* (“dew thee”); LYLY, *Mother Bombie* (“upon no”); WILSON, *Cobbler* (“that now begins to”). Paralelos únicos também ocorrem nas peças ou cenas anônimas a seguir: *Cyrus* (“out and fight”), *Clyomon* (“praise that I”), *Eduardo III* cena 15/4.7 (“retire the”), *Henrique VI Parte I*, 3.3 (“but English”).

54 NASHE, *Summer* (“of thy tyranny”) e possivelmente *Dido* (“turn thee”); KYD, *Spanish* (“squadrons pitched”), *Soliman* (“the glass that”).

55 *Ricardo III* (“owl ... death” / “have ta’en the sacrament” / “sacrament to” / “Christian soul” / “there thou”); *Henrique VI Parte II*, 3.1 (“the period of ... tyranny”), 5.1.116-17 (“bloody scourge the”); *Shrew* (“lo there”); *Henrique VI Parte I*, 4.6 (“of flight”). Taylor e Craig designam 4.6 a Shakespeare; Vincent e Vickers, não.

56 *Faustus* 1616 (“their bloody”), *Malta* (“well fortified and”), *Edward II* (“strong enough to”), *Tamerlão Parte I* (“valiant man of”).

Gary Taylor

John Nance

130

isso eleva o total de paralelos únicos dele nessa passagem para dez ou onze. Existem também dois paralelos em outra peça colaborativa, *Henrique VI Parte I*, mas um deles ocorre em uma cena (3.3) que nenhum investigador recente atribuiu para Shakespeare, e, então, os paralelos podem pertencer a diferentes autores. O mesmo é válido para *Henrique VI Parte II*, em que cinco paralelos estão divididos em cenas por Shakespeare (dois) e cenas provavelmente não por Shakespeare (três). Essas três peças são associadas a Shakespeare e todas incluem paralelos atribuídos a ele por pesquisadores que aceitam que *Arden* é colaborativa. A única peça incontestavelmente de autoria individual com mais de um paralelo é *Ricardo III*, com cinco. Ela tem tantos paralelos quanto todas as peças de Marlowe juntas (incluindo *Dido*) – e tantos quanto as de Peele, Greene e Kyd juntas. Shakespeare claramente domina os resultados no teste dois.

O teste três confirma esse padrão. Ao incluirmos as obras não dramáticas, Shakespeare ganha mais um paralelo, mas não há ganho na contagem de Marlowe (ou de Peele ou de Kyd).<sup>57</sup> Mesmo o cânone não dramático de Nashe não desafia a superioridade de Shakespeare nos totais gerais.<sup>58</sup>

<i>Henrique VI Parte I</i> , 4.2.15-38	Shakespeare Inicial	Marlowe
[teste 1] Paralelos únicos (Peças): total	8	4
[teste 2] Maior número por peça	5	1
[teste 3] Peças e poemas: total	9	4

Shakespeare fica no topo dos placares em todos os testes aqui, assim como Marlowe ficou em todos do 5.3. Por esses critérios, a fala do General em 4.2 parece com o Shakespeare de 5.1 de *Titus Andronicus*. Contudo, a força da evidência para Shakespeare em 4.2 de *Henrique VI Parte I* ou em 5.1 de *Titus*, revela a fraqueza da evidência para a autoria shakespeareana da fala de Joana. Os resultados para a passagem de Joana se assemelham àqueles de *The Jew of Malta* ou de *The Massacre at Paris*. Marlowe escreveu a fala de Joana, isso é tão cla-

57 *Lucrece* (“and ... owl ... death”).

58 NASHE: “To the Gentlemen Students” (“from the liberty to”), *Tears* (“glory ... praise”), *Mirror for Martinists* (“begins to run”), *Terrors* (“process of his”), *Penniless* (“eyes that see”). Adicionando um máximo de dois paralelos de suas peças, os panfletos elevam seu total para somente sete, contra um mínimo de nove para Shakespeare.

ro quanto Shakespeare ter escrito a fala do General francês. Marlowe assombra Shakespeare em 4.2, como ele fez em *Titus* 5.3 (e como ele assombrou Peele em *Titus* 2.1). Ainda assim, a distinção entre imitação e autoria é clara o bastante.

### **Henrique VI Parte I, 5.3.24-5.4.15**

A identificação de Marlowe como o autor das 173 palavras da longa sequência de Joana em 5.3 não quer dizer que ele escreveu todas as cenas não atribuídas da peça, ou todas as cenas de Joana, ou mesmo todas que os editores tradicionalmente identificam como 5.3.<sup>59</sup> Por outro lado, parece improvável que Marlowe tenha contribuído com apenas 173 palavras na peça. Nós, portanto, decidimos olhar as demais palavras que completam a ação iniciada com a entrada de Joana. Se Marlowe escreveu o início da fala de Joana antes de ela ser capturada, podemos esperar que ele continuasse escrevendo até a captura e saída, no final do que a *Oxford Shakespeare* identifica como 5.4 e outros editores identificam como 5.3.44. Isso significa 166 palavras (ou talvez 169, dependendo de como contamos palavras compostas): não é idêntico às amostras empregadas até aqui, mas é perto o bastante.

Como sempre, há dispersão randômica. No primeiro teste, Peele não tem um único paralelo; Greene, Kyd e Wilson têm um cada, assim como três peças anônimas e *Dido* (que pode ou não ser de Nashe).<sup>60</sup> Tanto Shakespeare como Lyly têm três paralelos, o que significa que não é mais provável que Shakespeare tenha escrito essa passagem e não Lyly – e Lyly nunca escreveu para os teatros abertos, até onde se tem conhecimento.<sup>61</sup> Resta apenas Marlowe, com oito paralelos (ou nove, se aquele em *Dido* for dele).<sup>62</sup> Marlowe mais do que dobra o total atingido por seus competidores mais próximos; ele também se sobressai no total combi-

59 O *Oxford Shakespeare* quebra o tradicional “5.3” em três cenas pequenas, separadas por um esvaziamento de palco. Editores que discordam, no entanto, aceitam que existem três “cenas francesas” aqui e que tais separações coincidem em outros locais com mudanças de autoria: comparar a cena 3.2 de *Henrique VIII* (dividida entre Shakespeare e Fletcher após uma saída).

60 GREENE: *Alphonsus* (“to buckle with”); KYD: *Soliman* (“mischief light”); WILSON: *3 Lords* (“France I think”); ANONYMOUS: *Common conditions* (“strong for me”); *Lochrine* (“spirits now”); *Arden*, cena 1 (“can please your”).

61 SHAKESPEARE, *Taming* (“and may you”), *Henrique VI Parte III 2.2* (“I prithee give ... tongue”), *Ricardo III* (“be suddenly”); LYLY: *Love’s Metamorphosis* (“changed to a”), *Sapho* (“doth bend her brows” / “your beds”).

62 *Tamerlão Parte I* (“glory droopeth” / “your dainty”), *Massacre* (“droopeth to” / “curse ... miscreant”), *Fausto* (“ugly ... change ... shape thou” / “and try if”), *Edward II* (“Circe ... “change my shape” / “suddenly surprise”), *Dido* (“fell ... enchantress”).

nado para Peele, Greene, Kyd, Nashe e Shakespeare. No segundo teste, apenas cinco peças possuem mais que um único paralelo: *Sapho and Phao* de Lyly, e quatro peças de Marlowe (*Tamerlão Parte I*, *Massacre*, *Fausto* e *Edward II*). No terceiro teste, as *Elegies* de Marlowe adicionam mais um paralelo, mantendo-o bem distante de qualquer candidato.<sup>63</sup> Marlowe domina em todos os três testes, assim como fez na parte anterior do segmento em 5.3.

Gary Taylor

John Nance

<i>Henrique VI Parte 1</i> , 5.3-24—5.4-15	Shakespeare Inicial	Marlowe
[teste 1] Paralelos únicos (Peças): total	3	8
[teste 2] Maior número por peça	1	2 (+2+2+2)
[teste 3] Peças e poemas: total	3	9

132

Como mencionamos acima, essa segunda amostra não é exatamente do mesmo tamanho das outras seis que testamos. Poderíamos ter feito a comparação exata, se, ao invés de arbitrariamente iniciar no fim do segmento precedente de 173 palavras, nós contássemos de trás para frente a partir do final estrutural fornecido pela rubrica de saída. Isso iria subtrair um único paralelo do segmento acima, mas adicionaria outro paralelo único para o total do segmento de Marlowe. Assim, tanto se contarmos 173 palavras a partir da entrada de Joana como as 173 palavras de trás para frente, iniciando em sua saída de cena como uma prisioneira, Marlowe domina os resultados.

Até aqui, a evidência neste ensaio tem sido quantitativa, mas não estatística. Nós demonstramos um padrão de diferenças numéricas consistente, mas não avaliamos essas diferenças calculando probabilidades. No entanto, a escala improvável do contraste entre a evidência de Shakespeare e Peele, nas duas falas de Aarão, deve ser evidente mesmo para um olho não treinado.

	Único em Shakespeare (drama)	Único em Peele (drama)
<i>Titus</i> 2.1	0	11
<i>Titus</i> 5.1	11	1

63 MARLOWE, *Elegies* (“sleeping on ... bed”). Shakespeare adiciona *Venus* (“head ... crest”) e *Lucrece* (“too weak ... too strong”); mas a existência de um exemplo de ‘be surprised’ em *Lucrece* torna essa mesma frase em *Ricardo III* não mais única, dando a Shakespeare um grande total de apenas quatro. Nashe ganha um paralelo de *Pasquil* (“head fall”) e ‘To the Gentlemen Students’ (“think I have you”); seu ‘changed to a’ (“Tears”) não é adicionado ao seu total, mas anula o único paralelo de *Love’s Metamorphosis*, de Lyly.



De acordo com o teste de Probabilidade Exata de Fisher, em um conjunto homogêneo, esse nível de diferença iria acontecer apenas uma vez em cem mil.<sup>64</sup> É improvável que essas duas falas sejam ambas de Shakespeare ou ambas de Peele.<sup>65</sup> A disparidade irá se tornar ainda maior, se adicionarmos os resultados da outra fala, que sem dúvida é de Shakespeare:

	Único em Shakespeare (drama)	Único em Peele (drama)
<i>Titus</i> 2.1	0	11
<i>Titus</i> 5.1 + <i>Henrique VI</i> Parte 1 4.2	19	2

Imitação ou  
Colaboração?

Agora, as chances de flutuação são de apenas seis em dez milhões. Esses dois autores são muito diferentes um do outro estilisticamente. Há um contraste entre Peele e o segmento de Joana, que analisamos em *Henrique VI Parte I*:

	Único em Marlowe (drama)	Único em Peele (drama)
<i>Titus</i> 2.1	8	11
<i>Henrique VI</i> Parte I 5.3-5.4	17	0

133

Aqui, o teste de Fisher calcula a probabilidade de somente um em cinco mil. Peele é mais parecido com Marlowe do que com Shakespeare (nenhuma surpresa!), mas a diferença estatística é ainda inegavelmente significativa o bastante para distinguir dois escritores. Se nós adicionássemos os totais de *Malta* e *Massacre* àqueles de *Henrique VI Parte I* 5.3-5.4 e contrastássemos esse conjunto expandido de Marlowe com o conjunto de Peele em *Titus* 2.1, a improbabilidade iria dobrar (para um em dez mil). Existe um contraste semelhante entre Shakespeare e Marlowe.

	Marlowe	Shakespeare
<i>Henrique VI Parte</i> 15.3-5.4	17	5
<i>Henrique VI Parte I</i> 4.2.15-38 + <i>Titus</i> 5.1.124-44	7	16

64 Existem muitos sites que calculam o Teste Exato de Fisher; nós utilizamos o disponível em <www.vassarstats.net>. Ao adicionar *The Troublesome Reign of John, King of England* aos resultados de Peele em 5.1, ainda deixaríamos as chances somente em uma em dez mil.

65 Para probabilidades, populações e amostras, ver 'Testing for Significance' (Kenny, 1982, 105-19).

Gary Taylor

John Nance

---

134

O teste de Fisher garante menos de três chances em mil que esses dois conjuntos pertençam à mesma população ou tenham sido criados pelo mesmo agente. Ele proporciona virtualmente esse mesmo resultado, se as falas de *Malta* e *Massacre* forem adicionadas ao conjunto de Marlowe. O contraste aqui é estatisticamente significativo; podemos distinguir Shakespeare de Marlowe, mesmo quando Shakespeare está imitando Marlowe. Contudo, o contraste entre Shakespeare e Marlowe não é tão grande quanto entre Shakespeare e Peele. Nenhuma identidade autoral é equidistante de todos os outros. Os números aqui nos dizem algo que já sabemos: que Shakespeare e Marlowe estão mais próximos entre si do que qualquer um deles está de Peele. Contudo, por tudo isso, eles são demonstrável e estatisticamente distinguíveis.

Nossos colegas na universidade em outros departamentos quase sempre finalizam suas publicações com a sentença “mais estudos são necessários”. Na verdade, é preciso mais pesquisa empírica, usando esse tipo de linguística de *corpus*. O padrão completo da colaboração em *Henrique VI Parte I* somente irá se tornar claro quando nossos dados lexicais tenham sido integrados com outros tipos de evidência produzidos por Craig, Vincent, Tarlinskaya e outros. Precisamos de estudos semelhantemente detalhados e abrangentes de todas as peças dos anos 1580 e do início dos 1590. Somente assim seremos capazes de situar o início da carreira de Shakespeare, suas imitações e colaborações no contexto de um extenso campo de escrita de peças em Londres antes da formação do Lord Chamberlain’s Men.

Entretanto, algumas conclusões preliminares parecem justificadas. A identidade é celular e sistêmica. A imitação é seletiva e semiótica. Podemos distinguir Peele de Marlowe, mesmo quando um está imitando o outro. Podemos distinguir o Peele marloviano do Shakespeare marloviano. Como Hugh Craig concluiu, com base em uma metodologia completamente diferente, Shakespeare e Marlowe realmente colaboraram com Nashe em *Henrique VI Parte I*. O Shakespeare inicial não é tão indistinguível de seus contemporâneos no final das contas. Desde os primórdios, Shakespeare foi, em suas próprias palavras, “like himself” [como a si mesmo].

## REFERÊNCIAS

ABUTALEBI, Jubin and GREEN, David. ‘Bilingual language production: the neurocognition of language representation and control’, **Journal of Neurolinguistics**, vol. 20, 242–75, May 2007.

AUBREY, John. **Brief Lives**. Ed. John Buchanan-Brown. New York: Penguin, 2000.

BATE, Jonathan (Ed.); SHAKESPEARE, William. **Titus Andronicus**. New Arden Shakespeare Third Series. London: Bloomsbury, 1995.

BATE, Jonathan and RASMUSSEN, Eric (Eds.), **The RSC Shakespeare: The Complete Works**. London: Macmillan, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste**, trans. Richard Nice. Cambridge: Harvard UP, 1984.

*Imitação ou Colaboração?*

BOURDIEU, Pierre. **The Field of Cultural Production**. New York: Columbia University Press, 1993.

---

135

BRADBROOK, M. C. 'Shakespeare's recollections of Marlowe', in **Shakespeare's Styles**, In EDWARDS, Philip et al. **Shakespeare's Styles: Essays in Honour of Kenneth Muir**. Cambridge: CUP, 1980.

BROOKE, Nicholas. 'Marlowe as Provocative Agent in Shakespeare's Early Plays', **Shakespeare Survey**, vol. 14, p. 34-44, 1961.

BURROWS, J. F. and CRAIG, D. H. 'Lyrical Drama and the Turgid Mountebanks: Styles of Dialog in Romantic and Renaissance Tragedy', **Computers and the Humanities**, vol. 28, p. 63-86, 1994.

BURROWS, John 'Who Wrote **Shamela**? Verifying the Authorship of a Parodic Text', **Literary and Linguistic Computing**, vol. 20, p. 437-50, 2005.

BURROWS, John. 'A Second Opinion on "Shakespeare and Authorship Studies in the Twenty-First Century"'. **Shakespeare Quarterly**, vol. 63, p. 355-92, 2012.

CHARNEY, Maurice. 'The Voice of Marlowe's Tamburlaine in Early Shakespeare', **Comparative Drama**, vol. 31, 1997.

CHERNAIK, Warren 'Shakespeare as Co-Author: The Case of 1 Henry VI', **Medieval and Renaissance Drama in England**, vol. 27, p. 192-220, 2014.

CLARE, Janet. **Shakespeare's Stage Traffic: Imitation, Borrowing and Competition in Renaissance Theatre.** Cambridge, CUP, 2014.

CLEMEN, W. C. **English Tragedy Before Shakespeare: The Development of Dramatic Speech,** trans. T. S. Dorsch. London, 1961.

COLDIRON, A. E. B. 'Cultural Amphibians'. **Yearbook of Comparative and General Literature,** vol. 51, p. 45-58, 2003-4.

Gary Taylor

COLDIRON, A. E. B. **Printers without Borders: Translation and Textuality in the Renaissance.** Cambridge: CUP, 2015.

John Nance

---

136

CRAIG, Hugh and KINNEY, Arthur F., **Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship.** Cambridge: CUP, 2009.

CRAIG, Hugh, 'Authorial Attribution and Computation Stylistics: If You Can Tell Authors Apart, Have You Learned Anything about Them?', **Literary and Linguistic Computing,** 14 p. 103-13, 1999.

CRAIG, Hugh. 'Authorship'. In KINNEY, Arthur F. (Ed.). **The Oxford Handbook of Shakespeare.** Oxford: OUP, p. 23-3, 2012.

DICKSON, Vernon Guy. **Emulation on the Shakespearean Stage.** Farnham: Ashgate, 2013.

EGAN, Gabriel. 'Shakespeare: Editions and Textual Studies', **The Year's Work in English Studies,** 91, p. 328-410, 2012).

ES, Bart van. **Shakespeare in Company.** Oxford: OUP, 2013.

FRON, John. **Character and Person.** Oxford: OUP, 2014.

GREENE, Thomas **The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry.** New Haven: Yale UP, 1982.

HATTAWAY, Michael (Ed.), **The First Part of King Henry VI.** New Cambridge Shakespeare. Cambridge: CUP, 1990.

HOPE, Jonathan. 'Middletonian Stylistics', in TAYLOR, Gary and HENLEY, Trish Thomas. **The Oxford Handbook of Thomas Middleton**. Oxford: OUP, 2012, p. 443-72.

HOPE, Jonathan. **Shakespeare and Language: Reason, Eloquence and Artifice in the Renaissance**. London: Bloomsbury, 2010.

HOPE, Jonathan. **The Authorship of Shakespeare's Plays**. Cambridge: CUP, 1994.

JACKSON, MacDonald P. **Determining the Shakespeare Canon**. Oxford: OUP, 2014.

JACKSON, MacDonald. 'Shakespeare's Brothers and Peele's Brethren: Titus Andronicus Again'. **Notes and Queries**, vol. 242, p. 494-5, 1997.

JACKSON, MacDonald. 'Stage Directions and Speech Headings in Act 1 of Titus Andronicus Q (1594): Shakespeare or Peele?', **Studies in Bibliography**, vol. 49, 134-48, 1996.

KENNY, Anthony. **The Computation of Style**. Oxford: OUP, 1982.

KIRSCHBAUM, Leo. 'Some Light on **The Jew of Malta**', **Modern Language Quarterly**, vol. 7, p. 53-6, 1946.

LABOV, William. **Principles of Linguistic Change**, 2 vols. Oxford, 1994-2001.

LABOV, William. **Sociolinguistic Patterns**. Philadelphia, 1972.

LABOV, William. **The Social Stratification of English in New York City**. Washington, DC, 1966.

LAKE, David. 'Three Seventeenth-Century Revisions: Thomas of Woodstock, The Jew of Malta, and Faustus B'. **Notes and Queries**, vol. 228, p. 133-43, 1983.

LOGAN, Robert A. **Shakespeare's Marlowe: The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's Artistry**. Aldershot, 2007.

*Imitação ou  
Colaboração?*

---

137

MARLOWE, Christopher **The Jew of Malta**. Ed. N. W. Bawcutt, Revels Plays. Manchester, 1978.

MARLOWE, Christopher. **Dido, Queen of Carthage and The Massacre at Paris**, ed. H. J. Oliver, Revels Plays. London, 1968.

MERRIAM, Thomas. 'Faustian Joan', **Notes and Queries**, vol. 245, p. 218-20, 2002.

Gary Taylor

MILLER, Daniel J. et al. 'Prolonged Myelination in Human Neocortical Evolution', **Proceedings of the National Academy of Sciences**, vol. 109, p. 16480-5, 2012.

John Nance

---

138

NANCE, John V. 'Shakespeare, Theobald, and the Prose Problem in Double Falsehood'. In TAYLOR, Gary et BOURUS, Terri. **Creation and Re-Creation**, New York: Palgrave, 2012, p. 109-24.

PEELE, George. **Chronicle of King Edward the first**. London, 1593.

PEELE, George. **The Battle of Alcazar**, ed. W. W. Greg, Malone Society. London, 1907.

PEELE, George. **The Device of the Pageant**. London, 1585.

RAMACHANDRAN, V. S. et al., **Phantoms in the Brain: Probing the Mysteries of the Human Mind**. New York, 1998.

SAUSSURE Ferdinand de. **Course in General Linguistics**, trans. Roy Harris. La Salle: Open Court, 1983.

SHAPIRO, James. **Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare**. New York: Columbia University Press, 1991.

SHAW, Christopher and MCEACHERN, Jill (Eds.). **Toward a Theory of Neuroplasticity**. London: Psychology Press, 2001.

SISSON, Charles. 'Keep the Widow Waking: A Lost Play by Thomas Dekker', **Library**, vol. 4, 1927.

STERN, Tiffany. **Documents of Performance in Early Modern England**. Cambridge: CUP, 2009.

TARLINSKAJA, Marina. **Shakespeare and the Versification of English Drama, 1561-1642**. Farnham: Ashgate, 2014.

TARLINSKAYA, Marina. **Shakespeare and the Versification of English Drama, 1561-1642**. London: Ashgate, 2014.

TARLINSKAYA, Marina. **Shakespeare's Verse: Iambic Pentameter and the Poet's Idiosyncrasies**. New York, 1987.

*Imitação ou Colaboração?*

TAYLOR, Gary 'A History of The History of Cardenio'. In TAYLOR, Gary et BOURUS, Terri. **Creation and Re-Creation**, New York: Palgrave, 2012, p. 11-61.

---

139

TAYLOR, Gary. 'Shakespeare and Others: The Authorship of Henry the Sixth, Part One', **Medieval and Renaissance Drama in England**, vol. 7, p. 145-205, 1995).

TAYLOR, Gary. 'Sleight of Mind: Cognitive Illusions and Shakespearian Desire'. In TAYLOR, Gary et BOURUS, Terri (Eds.) **The Creation and Re-creation of Cardenio: Performing Shakespeare, Transforming Cervantes**. New York: Palgrave, 2013, p. 125-68.

TAYLOR, Gary. 'Why Did Shakespeare Collaborate?'. **Shakespeare Survey**, vol. 67, p. 1-17, 2014.

TAYLOR, Gary. "Empirical Middleton: Macbeth, Adaptation, and Microauthorship". **Shakespeare Quarterly**, vol. 65, n.3, p. 239-272, 2014.

TAYLOR, Gary. "Why Did Shakespeare Collaborate?". **Shakespeare Survey**, vol. 67, p. 1-17, 2014.

TURNER, Robert Y. *Shakespeare's Apprenticeship* (Chicago, 1974); Clemen, 'Some aspects of style in the Henry VI plays,'. In EDWARDS, Philip et al. **Shakespeare's Styles: Essays in Honour of Kenneth Muir**. . Cambridge: CUP, 1980.

VICKERS, Brian. 'Incomplete Shakespeare; or, Denying Co-Authorship in **1 Henry VI**'. **Shakespeare Quarterly**, vol. 58, p. 311–52, 2007.

VICKERS, Brian. 'Shakespeare and Authorship Studies in the Twenty-first Century'. **Shakespeare Quarterly**, vol. 62, p. 106–40, 2011.

VICKERS, Brian. **Shakespeare Co-Author**. Oxford: OUP, 2002.

*Gary Taylor*

VINCENT, **When 'harey' Met Shakespeare: The Genesis of 'The First Part of Henry the Sixth'**. Saarbrücken, 2008.

*John Nance*

---

140

WEBER, William W. 'Shakespeare After all? The Authorship of Titus Andronicus 4.1 Reconsidered'. **Shakespeare Survey**, vol. 67 p. 69– 84, 2014.

WIGGINS, Martin. **British Drama, 1558-1642**. Oxford: OUP, 10 vols., 2007-.

WILSON, Dover (Ed.), **The First Part of King Henry VI**. Cambridge Shakespeare. Cambridge: CUP, 1952.

WILSON, John Dover ed., **Titus Andronicus**. Cambridge Shakespeare. Cambridge: CUP, 1948.

WOOLLETT, Katherine and MAGUIRE, Eleanor A. 'Acquiring "the Knowledge" of London's Layout Drives Structural Brain Changes', **Current Biology**, vol. 21, 2109-14, 2011.