



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
LETRAS TRADUÇÃO – ESPANHOL**

Alisson Dias Bezerra

*CON SU PISTOLA EN LA MANO: TRADUÇÃO, ÉTICA E RESISTÊNCIA NO
CORRIDO DE GREGORIO CORTEZ*

Brasília – DF
2025



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
LETRAS TRADUÇÃO – ESPANHOL**

Alisson Dias Bezerra

*CON SU PISTOLA EN LA MANO: TRADUÇÃO, ÉTICA E RESISTÊNCIA NO
CORRIDO DE GREGORIO CORTEZ*

Projeto Final do Curso de Tradução, apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Letras Tradução – Espanhol pela Universidade de Brasília – UnB.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lily Martínez Evangelista

Brasília – DF
2025

Bezerra, Alisson Dias

Con su pistola en la mano: tradução, ética e resistência no Corrido de Gregorio Cortez – Brasília, 2025, 47p.

Projeto Final de Curso (bacharelado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, 2025.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lily Martínez Evangelista.

Palavras-chave: Tradução. Ética. Ritmo. Poesia. Corrido mexicano.

Folha de aprovação

*CON SU PISTOLA EN LA MANO: TRADUÇÃO, ÉTICA E RESISTÊNCIA NO
CORRIDO DE GREGORIO CORTEZ*

Projeto Final do Curso de Tradução, julgado como
como requisito parcial para a obtenção do grau de
Bacharel em Letras Tradução – Espanhol pela
Universidade de Brasília – UnB.

Área de Concentração: Tradução de textos literários.

Alisson Dias Bezerra

Projeto Final aprovado em: ____ / ____ / ____

Prof.^a Dr.^a Lily Martínez Evangelista
(Orientadora – LET/UnB)

Banca Examinadora: _____

Prof.^a Dr.^a Lucie Josephe de Lannoy
(Membro Interno – LET/UnB)

Banca Examinadora: _____

Prof.^a Dr.^a Sandra Maria Pérez López
(Membro Interno – LET/UnB)

Prof.^a Dr.^a María del Mar Páramos Cebey
(Coordenadora do Curso – LET/UnB)

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho à memória de Maria Luisa Ortíz Alvarez, minha professora, mentora e amiga. Seu legado de bondade e amor se perpetua nos corações daqueles que tiveram o privilégio de, com ela, compartilhar bons momentos.

Agradeço profundamente à minha orientadora. Com paciência e muito carinho, jamais deixou de acreditar e se fez presente com seu dom de sempre ter as melhores palavras, os melhores conselhos.

Às professoras do LET, obrigado por partilharem seu conhecimento e por impactarem de forma tão significativa a minha humilde trajetória acadêmica.

Por fim, agradeço especialmente à Paloma, que sempre encarou, ao meu lado, todas as situações.

RESUMO

O presente trabalho busca evidenciar os desafios éticos, culturais e poéticos da tradução do *Corrido de Gregorio Cortez*, um dos textos mais emblemáticos da tradição mexicano-americana. Para tanto, parte-se do pressuposto de que a tradução não se restringe à transposição linguística, mas envolve escolhas discursivas que impactam a representação da cultura-fonte. A fundamentação dessa abordagem recorre às contribuições de Henri Meschonnic (2010), Antoine Berman (2007) e Lawrence Venuti (1995), cujas teorias norteiam os conceitos de ritmo, alteridade e visibilidade do tradutor. A fim de alcançar o objetivo, o estudo realiza uma breve contextualização histórica do gênero, analisando sua relevância na cultura popular e sua função como veículo de resistência. Além disso, a proposta tradutória considera os desafios impostos pela musicalidade, pelo hibridismo linguístico e pela estrutura métrica do texto original. Em suma, a pesquisa se estrutura em três eixos principais: a análise do *corrido* como gênero literário e histórico, a discussão teórica sobre ética e tradução e a apresentação da tradução integral do texto, na qual serão examinadas algumas das estratégias adotadas para equilibrar fidelidade estética e inteligibilidade. A partir desse percurso, pretende-se contribuir para o debate sobre o papel do tradutor na preservação da identidade discursiva de textos marcados pela oralidade e pelo contexto sociopolítico em que foram produzidos.

Palavras-chave: Tradução. Ética. Ritmo. Poesia. Corrido mexicano.

ABSTRACT

This study aims to highlight the ethical, cultural, and poetic challenges of translating *Corrido de Gregorio Cortez*, one of the most emblematic texts of the Mexican-American tradition. To this end, it is based on the premise that translation is not limited to linguistic transposition but involves discursive choices that impact the representation of the source culture. The theoretical foundation of this approach draws on the contributions of Henri Meschonnic (2010), Antoine Berman (2007), and Lawrence Venuti (1995), whose theories guide the concepts of rhythm, otherness, and translator visibility. To achieve this objective, the study presents a brief historical contextualization of the genre, analyzing its relevance in popular culture and its function as a vehicle of resistance. Additionally, the translation proposal considers the challenges posed by the musicality, linguistic hybridity, and metric structure of the original text. In summary, the research is structured around three main axes: the analysis of the *corrido* as a literary and historical genre, the theoretical discussion on ethics and translation, and the presentation of the full translation of the text, in which some of the strategies adopted to balance aesthetic fidelity and intelligibility will be examined. Through this approach, the study seeks to contribute to the debate on the translator's role in preserving the discursive identity of texts marked by orality and the sociopolitical context in which they were produced.

Keywords: Translation. Ethics. Rhythm. Poetry. Mexican corrido.

RESUMEN

Este estudio busca revelar los desafíos éticos, culturales y poéticos de la traducción del Corrido de Gregorio Cortez, uno de los textos más representativos de la tradición mexicanoamericana. Para eso, se parte de la suposición de que la traducción no se limita a una simple transposición lingüística, sino que implica elecciones discursivas que impactan la representación de la cultura de origen. La fundamentación teórica de esta propuesta se basa en las contribuciones de Henri Meschonnic (2010), Antoine Berman (2007) y Lawrence Venuti (1995), cuyas teorías orientan los conceptos de ritmo, alteridad y visibilidad del traductor. Con el objetivo de alcanzar ese objetivo, empezamos por una breve contextualización histórica del género, que analiza su relevancia en la cultura popular y su función como vehículo de resistencia. Además, la propuesta de traducción considera los desafíos que plantean la musicalidad, el hibridismo lingüístico y la estructura métrica del texto original. En resumen, la investigación se estructura en tres ejes principales: el análisis del corrido como género literario e histórico, la discusión teórica sobre ética y traducción, y la traducción completa del texto, en la que se verifican algunas de las estrategias adoptadas para equilibrar la fidelidad estética y la inteligibilidad. Por medio de ese enfoque, el trabajo pretende contribuir al debate sobre el papel del traductor en la preservación de la identidad discursiva de textos marcados por la oralidad y por el contexto sociopolítico en el que fueron producidos.

Palabras clave: Traducción. Ética. Ritmo. Poesía. Corrido mexicano.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** – *Suceso acaecido en el Pueblo de Tlalmanalco el año de 1815*.....16
- Figura 2** – *Corrido de la muerte trágica de Don Emiliano Zapata*.....25
- Figura 3** – *Fotografía de Gregorio Cortez*.....28

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	13
1.1. O QUE É O <i>CORRIDO</i> ?	13
1.2. A GUERRA MEXICANO-AMERICANA E O TRATADO DE GUADALUPE HIDALGO	20
1.3. O <i>CORRIDO</i> DA REVOLUÇÃO	22
CAPÍTULO II PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E TRADUÇÃO	28
2.1. O <i>CORRIDO DE GREGORIO CORTEZ</i>	28
2.2. ÉTICA E TRADUÇÃO	30
2.3. ÉTICA E POESIA	35
2.4. BREVES REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE TRADUÇÃO	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS	43
ANEXO I TRADUÇÃO DO <i>CORRIDO DE GREGORIO CORTEZ</i>	46

INTRODUÇÃO

A tradução não é um ato neutro, mas um processo que envolve decisões culturais, políticas e éticas, especialmente quando se trata de textos historicamente marcados. O *Corrido de Gregorio Cortez* é um exemplo significativo dessa complexidade, pois transcende a narrativa de um episódio isolado e se insere em um contexto mais amplo de resistência e representação da identidade mexicano-americana. Enquanto gênero musical e literário, o *corrido* surge como uma forma de registro popular de acontecimentos históricos e de expressão coletiva, consolidando-se, sobretudo, no período pós-Revolução Mexicana (BORGES, 2016, p. 95). No caso dessa obra, evidenciam-se as questões decorrentes da Guerra Mexicano-Americana (1846-1848) e do tratamento desigual dispensado à população de ascendência mexicana nos Estados Unidos. A história de Cortez, perseguido e acusado devido a um mal-entendido linguístico, transformou-se em um símbolo da luta contra a opressão.

Ao considerar a relevância do *corrido* como estrutura poética e manifestação histórica e política, a tradução dessa obra exige uma abordagem que ultrapasse a transposição linguística. Para tanto, a proposta deste estudo se fundamenta em uma perspectiva tradutória que reconhece a importância do ritmo e da estrutura discursiva no texto, conforme proposto por Henri Meschonnic (2010), aliada a uma reflexão crítica a respeito das implicações éticas do ato de traduzir, como discutem Antoine Berman (2007) e Lawrence Venuti (1995).

A proposta tradutória aqui apresentada busca preservar as marcas estilísticas e narrativas do *corrido*, garantindo que seu valor histórico e representativo não seja apagado ou reduzido a um mero relato transposto para outra língua. A teoria de Henri Meschonnic oferece um referencial indispensável para a concepção dessa proposta, uma vez que, para o autor, o sentido de um texto não está apenas em suas palavras, mas nas organizações discursiva e rítmica. Além dessa perspectiva poética, a abordagem de Berman contribui para a reflexão sobre alteridade ao alertar dos perigos de uma tradução que impõe lógica domesticadora ao texto estrangeiro e que distorce seus traços estilísticos e culturais em prol da legibilidade (BERMAN, 2007, p. 65). Venuti, por sua vez, reforça a necessidade de repensar a prática tradutória como um ato que envolve relações de poder. Argumenta que a

tradução frequentemente opera como um instrumento de invisibilização da cultura-fonte e favorece uma leitura fluida que oculta a presença do tradutor e dilui as particularidades do original (VENUTI, 2019, p. 166).

Tendo em vista o embasamento teórico utilizado, a pesquisa estrutura-se da seguinte maneira: no primeiro capítulo, apresenta-se o *corrido mexicano* enquanto gênero literário e musical, analisando seu papel na cultura popular e seu processo de consolidação, especialmente no contexto da Revolução Mexicana, decorrente das tensões que marcaram a relação entre nações após a guerra e influenciaram diretamente a formação da identidade mexicano-americana. O segundo capítulo adentra na discussão sobre ética e tradução, explora os conceitos de alteridade, ritmo e resistência e conclui com uma breve reflexão sobre o processo tradutório no qual são analisadas certas decisões e alguns desafios enfrentados para preservar a intensidade do discurso do texto-fonte. Convém destacar, também, que, no intuito de favorecer a aplicação dos conceitos teóricos de Meschonnic, será considerada a interpretação de Ramón Ayala do *Corrido de Gregorio Cortez* para a análise e tradução finais.

Ao enfatizar a dimensão cultural e representativa do objeto textual, a tradução envolverá posicionamentos críticos e exigirá responsabilidade histórica e ética. Para tanto, este trabalho levanta questionamentos essenciais sobre o processo: como manter a essência poética do *corrido* sem domesticar excessivamente seu conteúdo? Até que ponto é possível preservar a estrutura rítmica e métrica sem comprometer a mensagem original? O *corrido* é uma manifestação da cultura oral, assim sendo, como transmitir essa oralidade em um novo contexto linguístico? A tentativa de responder a essas questões orientará as escolhas tradutórias apresentadas ao longo deste estudo.

CAPÍTULO I CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

A música se caracteriza como uma das formas de expressão cultural da humanidade mais significativas. O *corrido mexicano*, por sua vez, destaca-se como um exemplo relevante dessa tradição, especialmente por se tratar de um gênero musical marcado por uma narrativa poética que transcendeu os séculos para se consolidar como um símbolo da identidade do povo mexicano.

Inicialmente inspirado pelos “*romances*” espanhóis, o *corrido*, segundo Mendoza (1954), adaptou-se às realidades locais até se tornar um meio de registrar e divulgar acontecimentos históricos, valores e ideais do povo mexicano. Mendoza destaca, ainda, que as manifestações desse estilo refletem não só a luta por justiça e igualdade, mas também a resistência de um povo ante às transformações da época.

1.1. O que é o *corrido*?

Ao verificar o significado de *corrido*, o *Diccionario del Español de México* nos apresenta: “*Composición poética de cuatro versos que narra distintos acontecimientos, como la vida de personajes históricos o ficticios, hazañas, combates, asesinatos, relaciones sentimentales, etc.*” (CORRIDO, 2024). Nota-se que o conceito se expandiu ao longo dos séculos, acompanhando o crescente processo evolutivo cultural e linguístico nas terras mexicanas desde os primórdios do século XIX. No entanto, segundo Lira-Hernández (2013), ainda que o *corrido* carregue consigo uma vasta história, entende-se que, atualmente, os valores que o definem não coincidem com as memórias que os precedem devido a sua complexidade, já que carrega em seu âmago, também, a história de luta de um povo.

As manifestações do *corrido* originam-se das baladas, uma das formas mais disseminadas da narrativa de tradição oral, definidas como um gênero épico-lírico que se

propaga por meio de inúmeras combinações e variedades de elementos. É muito comum encontrar o termo “*balada*” acompanhado de “*internacional*”, tendo em vista que está presente em diversas culturas e, segundo Gonzáles (2011), considera-se como de categoria universal, de múltiplas matrizes e estritamente relacionada aos contextos sociais e a épocas históricas. A forma mais comum desse gênero se apresenta como *romancero*, uma expressão poético-musical de origem hispânica e com grande dispersão geográfica que parte desde a Península e cobre toda a América. Desse modo, Gonzáles afirma:

[...] *cuando hablamos del “Romancero tradicional”, nos referimos al conjunto de la poesía baladística de los pueblos lingüísticamente hispánicos, transmitido oralmente y mantenido en la memoria colectiva de generación en generación y abierto siempre a continua renovación* (2011, p. 14).

Ainda que o *romancero* conserve sua essência na tradição oral, há registros da difusão de seu conteúdo na forma escrita. Há um consenso entre os grandes pesquisadores de que esse fato tenha contribuído, inclusive para a conservação de seu estilo na cultura mexicana. Evidentemente, as canções possuem particularidades e nem sempre compartilham de um estilo semelhante. Baseando-se nessa informação, pode-se identificar duas grandes categorias que dividem tal manifestação cultural: o estilo tradicional e o vulgar. O primeiro apresenta temas voltados a romances, conteúdos religiosos e milagres extraordinários, além de conservar puramente a transmissão oral e possuir em sua forma traços muito específicos da língua culta:

El resto de los romances viejos se caracteriza por el estilo “tradicional” muy relacionado con la transmisión oral. Este estilo tradicional se apoya en el uso de fórmulas, tópicos, paralelismos, estructuras formularias, repeticiones, enumeraciones tríadicas, etc., todos ellos recursos que podemos considerar como habituales del acervo comunitario literario y muy relacionados con la conservación y actualización de los textos en la memoria en el momento de la transmisión oral (GONZÁLES, 2011, p. 14).

As estruturas que distinguem a linguagem poética do texto tradicional podem ser encontradas, por exemplo, no romance “*Este es el mejor Gobierno o Caso espantoso que sucedió en la provincia Chalco ya viso a los hijos de familia*”, datado de 1815, cujo autor é

anônimo. Aqui encontra-se um espanhol erudito e estruturas de rima que remetem ao *romancero* tradicional:

(...)
*Un día le dijo su amigo,
cuyo apellido era Rivera,
que á su padre diera gusto
y en todo le obedeciera.
pero el joven respondió
con palabras desusadas:
cuando obedezca á mi padre
me maten á puñaladas.
En fin, se llegó á enmendar,
dando admiración y espanto,
¡ó incomprehensibles arcanos
De un Dios justo, de un Dios santo.*
(HERNÁNDEZ, 2016, p. 14)

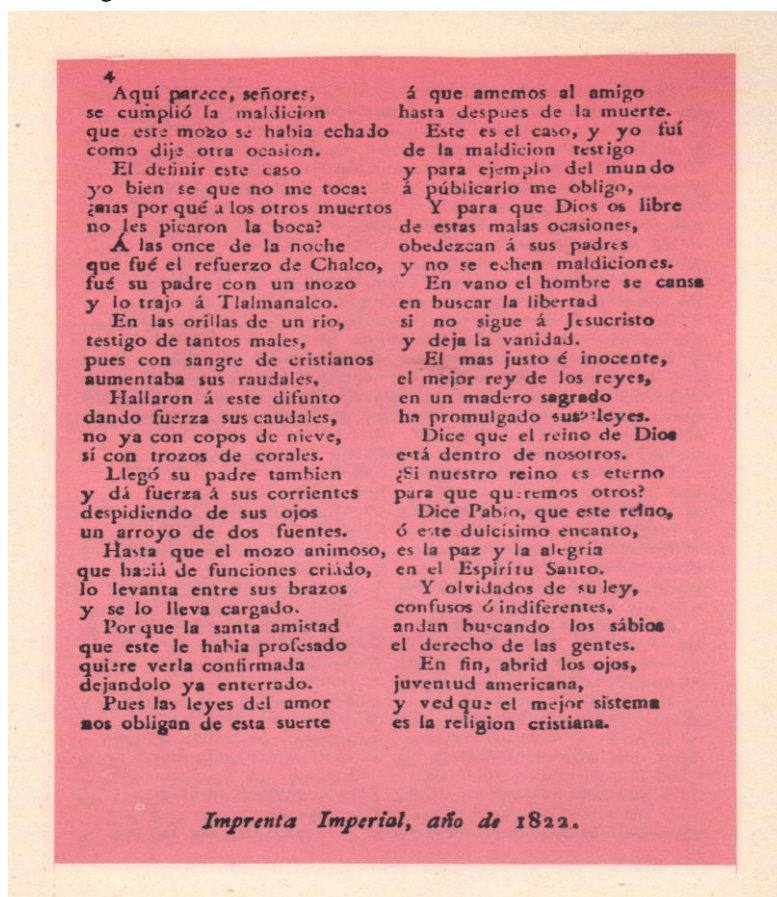
Em se tratando do estilo vulgar, este também conserva a transmissão oral, porém, obteve enorme difusão em meios escritos. É comum encontrar estudos que se refiram a esse gênero como estilo “*de pliego*” ou “*de ciego*”, uma vez que eram frequentemente cantados por cantores cegos ambulantes (GONZÁLES, 2011, p. 3). A principal característica desse estilo está em sua estrutura literária que, apesar de mimetizar uma linguagem erudita menos acessível ao grande público e alheia aos padrões orais, torna-se bastante difundido e aceito entre a população mais pobre, que buscavam nos textos e canções informações sobre os acontecimentos do país (BORGES, 2016, p. 37).

Conforme destaca Borges (2016), um dos principais temas abordados nos *romanceros* vulgares é o amor, com canções populares sobre o amor romântico e as dificuldades que as pessoas enfrentam para manter tais relacionamentos, além de haver, também, registros de canções que relatem o sentimento pela família e pelos amigos. São as temáticas universais que contribuíram para a popularidade em longa data do *romancero* vulgar. No entanto, importa ressaltar que o termo “*vulgar*” ao que se referem os especialistas não se resume ao fato de ser consumido por um público humilde, conforme esclarece Catalán:

(...) el romance de pliego de cordel es “vulgar” porque los “ingenios” que componen esos poemas son peores ingenios que los que triunfan en el teatro o en la novela; no porque el vocabulario, la sintaxis o la retórica empleadas se ajusten a la vena lingüística o poética del pueblo (CATALÁN apud GONZÁLES, 2010, p. 2).

Ainda sobre a forma escrita, González destaca o papel dos meios jornalísticos, que imprimiam e divulgavam os romances em *hojas sueltas* ou folhetos bastante similares aos textos brasileiros da literatura de cordel, que levam esse nome devido ao fato de que “corriam” de mão em mão. Nesse momento, os textos adquirem um formato em que se noticiava algum acontecimento ou comunicado importante e, desse modo, o povo tinha acesso aos textos por meio de um transmissor profissional e os cânticos tomavam forma e ganhavam maior popularidade (BORGES, 2016, p. 23). Abaixo, apresenta-se um registro oficial de um romance característico do gênero que foi fartamente propagado nos referidos meios de comunicação da época:

Figura 1 - Suceso acaecido en el Pueblo de Tlalmanalco el año de 1815



Fonte: HERNÁNDEZ (2016, p. 16)

Em suma, o *romancero* vulgar é uma expressão musical de origem hispânica que se caracteriza por sua maior simplicidade e popularidade. Com temas universais como o amor e a vida cotidiana, essas canções renomadas refletem a cultura e a história da região onde se originou e por muito tempo foi utilizado como uma forma de preservar as tradições e a identidade do povo hispânico.

Portanto, é correto afirmar que foi a partir das características e da tradição romancista do romance espanhol, mais especificamente do estilo vulgar que se deu origem ao que Gonzáles define como a última expressão da balada hispânica, que hoje conhecemos como *corrido mexicano*, um gênero musical popular que, ao se adaptar ao longo do tempo, incorporando elementos da cultura indígena e afro-mexicana, tomou forma em princípios do século XIX e evoluiu para se tornar uma forma importante de documentar a história e a cultura do México.

Segundo Vicente T. Mendoza, inicialmente, o *corrido* conservou inúmeros aspectos da estrutura musical de seu antecessor, no entanto, ao entrar em contato com a cultura mexicana, adquiriu elementos específicos, que o resumem, desde seu ponto de vista, da seguinte forma:

El corrido es un género épico-lírico-narrativo, en cuartelas de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta genuinamente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo. Por lo que encierra de lírico, deriva de la copla y el cantar, así como de la jácara, y engloba igualmente relatos sentimentales propios para ser cantados, principalmente amorosos, poniendo las bases de la lírica popular sustentada en coplas aisladas o en series (MENDOZA, 1956, p. 103).

Assim, o *corrido* torna-se uma das principais formas de transmitir fatos relevantes para o povo daquela região. Uma vez que não dispunham de meios de comunicação massivos e acessíveis a todos, os povos o utilizavam como canal de informação alternativo para noticiar e documentar a história e a cultura do país. As variações de estilo expressam, basicamente, os cenários em que estão inseridos os cantores e o público que, naquele momento, enfrentava questões políticas e sociais desencadeada pelo regime ditatorial

comandado por Porfírio Díaz. Segundo Borges (2016), os *corridos* de tragédia e assassinato se tornaram corriqueiros durante esse período. Durante a Revolução Mexicana, ocorrida entre os anos de 1910 e 1920, muitos *corridos* foram escritos, também, para celebrar os heróis ou eventos da época, além de satirizar outros personagens importantes. Entre os mais famosos, destaca-se a versão de “*La Cucaracha*”, contada pelos soldados de Francisco (Pancho) Villa, uma das principais figuras revolucionárias, sobre o então presidente Victoriano Huerta, que sustentava a fama de consumir *cannabis* e bebidas alcoólicas em excesso:

*La Cucaracha, la cucaracha,
ya no puede caminar,
porque no tiene, porque le falta,
marihuana que fumar.
(...)
Pobrecito de Madero,
casi todos le han fallado,
Huerta el ebrio bandolero,
es un buey para el arado.
(RAPETTI, 2023)*

Para captar a essência do gênero como manifestação cultural, é necessário entender o contexto social em que se elaboravam e se consumiam as canções. As feiras eram espaços de imensa difusão cultural e de sociabilidade e, desse modo, consideravam-se pontos de venda muito comuns de *corridos* impressos, além de serem cenários de muitos fatos descritos nos folhetos. Borges (2016) destaca que as praças também formavam parte do cotidiano social da população camponesa, onde duplas ou trios de *corridistas* se apresentavam profissionalmente e sobreviviam da venda de *hojas sueltas*. Muitos dos primeiros *corridos* possuem autorias anônimas precisamente por provir de regiões mais humildes, além do mais, propagavam-se de forma tão veloz e com variações regionais tão distintas, que seus compositores permaneciam desconhecidos.

Tendo em vista a breve descrição de sua origem, é válido destacar que o *corrido* revolucionário surge em um período de conflito, insegurança social e violência e é utilizado como símbolo e instrumento que dá voz àqueles que são, de alguma forma, diretamente afetados por tais formas de violência. O *corrido* torna-se o elo entre as mais

variadas formas de vivenciar e sentir as adversidades ao seu redor, e é devido a essa dialética que Enterría afirma:

Toda esta poesía de cordel es una literatura de la calle cuya existencia y desarrollo obedece a una peculiar manera de asimilar elementos que provienen, a la vez, de la cultura popular y de la cultura letrada. La ausencia del elemento libro (el pliego no es un libro) da lugar a la sospecha de un desinterés casi absoluto respecto al mundo de la cultura letrada y oficial; pero la presencia paradójica de la letra impresa (el pliego es un impreso) deja ver las interrelaciones indudables entre dos mundos culturales que se atraen y se repelen de forma extraña pero evidente. Y el lugar de encuentro de esas dos culturas (de su intertextualidad se podría hablar) es la calle (ENTERRÍA, 1995, p. 46).

Não só o fato de o *corrido* perpetuar acontecimentos históricos é unicamente o maior atributo que o diferencia de outras manifestações culturais mexicanas. O gênero também se determina por sua linguagem poética e por seus recursos específicos das formas tradicionais, como as estruturas, os tópicos e as típicas despedidas, por exemplo:

(...)
*Ya con esta ahí me despido
Con la sombra de un Ciprés
Aquí se acaba cantando
La tragedia de Cortez
(Corrido de Gregorio Cortez. ROCHA e MARTÍNEZ, 1994)*

Ainda se tratando do famoso *Corrido de Gregorio Cortez*, é possível identificar a linguagem coloquial frequentemente encontrada em tal estilo poético, que também caracteriza regiões do país próximas às zonas fronteiriças que unem o México e os Estados Unidos, onde é possível encontrar a mescla do espanhol com o inglês:

*Decía Gregorio Cortez:
"Pa' que se valen de planes,
Si no pueden agarrarme,*

Ni con esos perros jaundes ”.
(...)
Decía Gregorio Cortez,
Con su pistola en la mano:
“No corran rinchés cobardes,
Con un solo mexicano”.
(*Corrido de Gregorio Cortez.* ROCHA e MARTÍNEZ, 1994)

O exemplo do *Corrido de Gregorio Cortez* ilustra, por fim, a maneira com a qual os relatos capturam aspectos regionais, como a mistura linguística e os desafios das comunidades fronteiriças. Dessa forma, o *corrido* segue a desempenhar uma função essencial na preservação da memória coletiva e na afirmação das complexas identidades mexicanas, tanto dentro quanto fora de suas fronteiras. Entretanto, para melhor entendermos a necessidade da citada preservação, é necessário entender os conflitos que envolveram o povo mexicano ao longo dos séculos XIX e XX. Assim, serão apresentados breves contextos históricos que justificarão as escolhas de abordagens das próximas seções.

1.2. A Guerra Mexicano-Americana e o Tratado de Guadalupe Hidalgo

A América do Norte foi marcada por um período de tensão em meio ao que Ulloa (*et. al.*, 2024) considera como um dos eventos mais significativos para a história do continente americano no século XIX: a guerra entre México e Estados Unidos da América – EUA. Ocorrido entre 1846 e 1848, o conflito não apenas redefiniu os limites territoriais entre as duas nações, mas também ocasionou profundas consequências políticas, sociais e econômicas para ambos os países. Muitos são os detalhes e acontecimentos que cercam a guerra, no entanto, para os fins deste trabalho, serão destacados, de forma breve, alguns aspectos do evento e suas consequências para ambas as nações.

A guerra foi precedida por uma série de tensões e disputas territoriais que remontam à década de 1820. O Texas, originalmente parte do território mexicano, tornou-se o epicentro dessas disputas quando, em 1836, no desenrolar de um movimento separatista liderado, em sua maioria, por colonos norte-americanos, declarou sua independência do México e formou a República do Texas (ABARCA, 2024, p. 266). Embora o país nunca

tenha reconhecido formalmente essa independência, os Estados Unidos, sob a doutrina expansionista do “Destino Manifesto”, que sustentava o direito divino de expandir seu território para o oeste, subitamente passaram a considerar a anexação do Texas como parte de seus planos de expansão territorial:

En el contexto del suroeste, las hegemonías son las de los españoles desde el siglo XVII hasta la independencia de en 1821, de los mexicanos antes de la guerra entre los Estados Unidos de América y México en 1848, y las de los angloamericanos, tantos los estadounidenses como los angloamericanos. Estas hegemonías intentan imponer sus valores, sus leyes, sus colonos pobladores, y sus sistemas económicos sobre los subalternos (DICK, 2020, p. 2).

Essa ideologia não apenas justificava a expansão territorial, mas mascarava ambições econômicas e estratégicas, como o controle de portos no Pacífico e a aquisição de territórios ricos em recursos naturais.

Já em 1845, a incorporação do Texas como estado norte-americano intensificou o conflito, pois o México considerou a ação uma afronta direta à sua soberania, o que culminou com uma disputa acirrada sobre os limites territoriais do Texas e um estopim para o grande evento: enquanto os EUA reivindicavam o Rio Grande como a fronteira sul, o México insistia que a fronteira estava no Rio Nueces, mais ao norte.

A guerra marca seu início, de fato, em 1846, quando tropa estadunidenses cruzam o Rio Nueces e adentram a terras disputadas. Em resposta, o exército mexicano atacou, fornecendo ao presidente norte-americano, James K. Polk, a justificativa perfeita para a declaração de guerra sob a alegação de que “sangue americano foi derramado em solo americano” (REYES, 2024, p. 234).

Apesar de incontáveis movimentos de resistência locais, o conflito foi encerrado em fevereiro de 1848 com a assinatura do Tratado de Guadalupe Hidalgo. Por meio dele, o México cedeu cerca de 55% de seu território original aos EUA, incluindo os territórios de Califórnia, Nevada, Utah, Arizona, Novo México e partes do Colorado, Wyoming, Kansas e Oklahoma. Segundo Argüero, para o México, a perda territorial representou um golpe profundo à identidade nacional, agravando problemas políticos internos e intensificando desigualdades sociais e econômicas (2024, p. 41).

O combate, além de redesenhar o mapa do continente, também deixou marcas profundas na história, cultura e identidade mexicanas. As comunidades que passaram a viver nos territórios cedidos se viram subitamente transformados em estrangeiros em suas próprias terras, enfrentando preconceito e marginalização (ULLOA *et. al.*, 2024, p. 12). Essa experiência moldou a identidade cultural do que viria a ser conhecido como o povo chicano, um grupo étnico-cultural que luta até hoje para preservar suas tradições e histórias.

1.3. O corrido da Revolução

A relação existente entre o *corrido* e a Revolução Mexicana está profundamente enraizada na cultura e história do país. O *corrido*, como gênero musical, é um testemunho vívido dos acontecimentos históricos e sociais que ocorreram naquele período e, atualmente, perdura como um meio importante para compreender esses feitos e suas implicações.

Por se tratar de um evento marcante e decisivo, a Revolução Mexicana se faz presente em diversas manifestações culturais. Assim, é essencial, antes de adentrar a sua relação com a cultura, compreender como se deu o fato. Desse modo, as descrições abaixo relacionadas se baseiam, de forma sintetizada, em estudos realizados e disponibilizados pela Secretaria de Educação, Ciência, Tecnologia e Inovação da Cidade do México (2022).

A Revolução Mexicana foi um período de intensos conflitos políticos e sociais que teve início no final do século XIX e durou até a década de 1920. Ela resultou de diversos fatores históricos, sociais, políticos e econômicos que afetavam o México à época, sendo, portanto, um momento de intensa luta política e social. Um dos principais fatores históricos que contribuíram para a Revolução Mexicana foi a invasão e ocupação do México pelos Estados Unidos entre 1846 e 1848. Conforme destaca Overfelt (2020), essa apropriação marcou a população com uma profunda desconfiança em relação aos países estrangeiros e com um sentimento forte de nacionalismo e, além disso, outro fator importante foi a corrupção e a ineficiência do governo mexicano, pois a falta de reformas políticas e sociais deixou a sociedade mexicana descontente e insatisfeita com a situação política. Ademais, a concentração de riqueza nas mãos de uma elite privilegiada e a

desigualdade social exacerbada também contribuíram para o descontentamento popular.

Durante esse período, vários grupos batalharam para permanecer independentes dos governos autoritários e corruptos que haviam controlado o país por décadas. O marco inicial data de 1910, quando o presidente Porfirio Díaz, governante do México por mais de 30 anos, foi derrubado por Francisco Madero, político que se opôs ao regime autoritário de Díaz (Overfelt, 2020, p. 2). Durante seu governo, Madero tentou implementar reformas políticas e econômicas para melhorar as condições de vida do povo mexicano, mas esses esforços foram rapidamente frustrados por forças conservadoras.

Foi em 1913 que Victoriano Huerta, instaurou um golpe de estado, obrigando Madero a renunciar, e se declarou presidente. Isso desencadeou uma guerra civil entre os seguidores de Huerta e os revolucionários liderados por Pancho Villa e Emiliano Zapata, figuras proeminentes, cujas histórias são celebradas até os dias de hoje (MÉXICO, 2022, p. 9). Ambos os líderes haviam estado ao lado de Madero, mas se opuseram à tomada do poder por Huerta e lutaram para implementar suas próprias reformas agrárias e sociais. Villa e Zapata se tornaram líderes importantes no enfrentamento a Huerta e os esforços por eles empreendidos causaram sua renúncia em 1914 (MÉXICO, 2022, p. 12). No entanto, as lutas entre as diferentes facções revolucionárias continuaram por mais alguns anos, com Pancho e Emiliano guerreando entre si pelo controle do governo. Finalmente, em 1920, o general Álvaro Obregón logrou a união entre facções revolucionárias e estabeleceu a ordem no país depois de implementar uma série de reformas significativas, que garantiram a redistribuição de terras e a expansão do acesso à educação (MÉXICO, 2022, p. 18).

Desse modo, tendo em vista o contexto histórico, Espinoza (2020) divide a trajetória do *corrido* como forma literária em três grandes períodos:

- 1) Anos finais do século XIX – nesse momento, cantam-se grandes feitos de rebeldes contra o governo porfirista. Considera-se como o princípio do período em que se enfatiza a bravura dos protagonistas e seu desprezo pela vida;
- 2) Anos 1907 até 1929 – o momento considerado como o de mais ricas manifestações e difusão do *corrido* em todo o país, com características e descrições dos marcos históricos na evolução do país. Coincide com o movimento zapatista de *Tierra y Libertad*;

- 3) Anos 1930 até os dias atuais – os *corridos* são utilizados como material de estudo, classificação e coleção. A análise da entonação e da linguagem é útil para entender os movimentos políticos e sociais. As novas criações são consideradas meras imitações e não possuem autenticidade popular.

Para os fins deste trabalho, a temática desenvolvida será direcionada ao segundo período, em que surge o *corrido* revolucionário, o qual desempenhou um papel importante como forma de expressão política e refletiu distintas opiniões e valores dos participantes da revolução. Na época de Porfirio Díaz, por exemplo, Hèau (1989) destaca como a burguesia liberal utilizava do gênero para conquistar o apoio do povo camponês contra o governo, com a ideia de que a expulsão dos “íberos” faria com que o povo voltasse a desfrutar das terras por eles tomados no século passado. Hèau apresenta, em seu estudo, o “*Corrido a la Patria*”, registrado por um autor anônimo em meados de 1908:

Patria:
Tú ya no eres República Indiana,
hoy Colonia te vas a nombrar,
vas a ser sojuzgada de España y tus hijos esclavos serán.
(HÈAU, 1989, p. 104)

Baseando-se nesse fato, Hèau ressalta a importância do *corrido* na Revolução Mexicana, tornando-se uma forma de resistência política. Além disso, a autora argumenta que os *corridos* da referida época eram uma forma de documentar e resistir aos abusos do poder, bem como uma forma de expressar as opiniões e valores da população oprimida (1989). Destaca-se, todavia, que o *corrido* nem sempre se tratava de uma canção anônima ou improvisada. Em sua pesquisa, Borges (2016) cita o poeta Marciano Silva, um membro do exército de Zapata, que, ao buscar por justiça social, utilizou de pena e violão como armas de guerra e, por meio de suas composições, divulgava ideais camponeses em diversos *corridos* que levavam seu nome, como por exemplo:

Soy el rústico cantor de las montañas

*que al acorde de mi destemplada lira,
voy cantando de los héroes las hazañas
y del déspota tirano la ignominia.
Soy del sur ignorado publicista
que sin gracia ni cultura en la ocasión,
voy cantando del tirano la injusticia
y ensalzando el patriotismo de un campeón.*

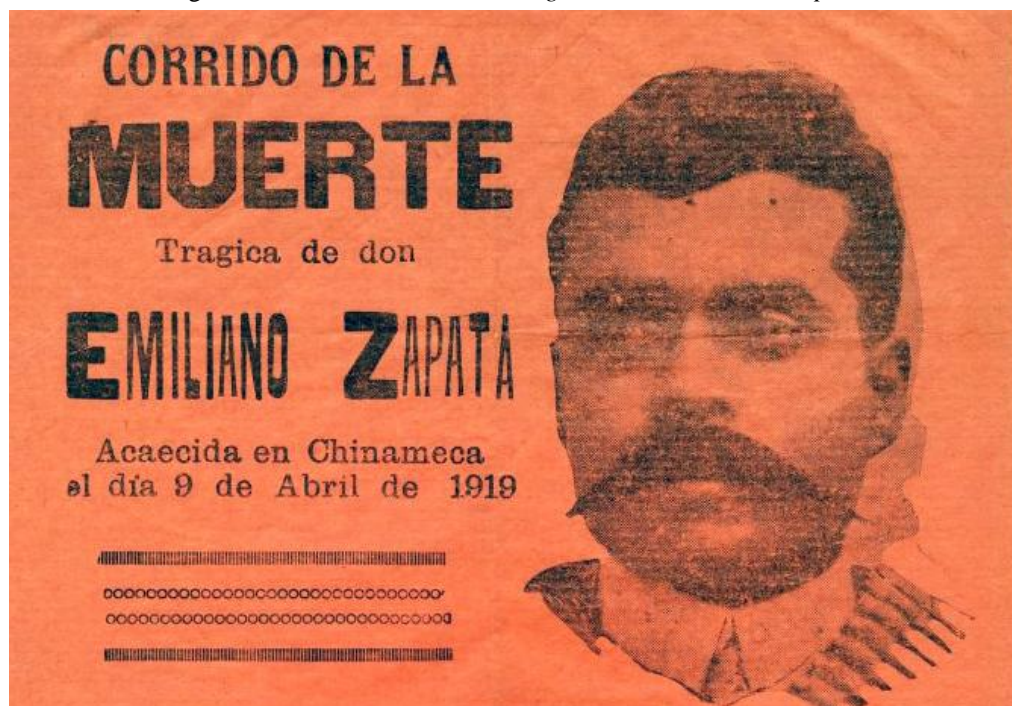
*No es el rifle el que manejo con destreza
ni la brida del intrépido corcel,
es la pluma mi cañón y mi estrategia
y mi verso la metralla, a mi entender.*

*Son las armas con que lucho en el presente
y con ellas lucharé sin descansar,
combatiendo a los tiranos que imprudentes
sólo anhelan un conflicto nacional.*

(Corrido de Marciano Silva. BORGES, 2016, p. 34)

Cabe ressaltar, também, a influência das produções populares na expansão do *corrido*. Uma vez que as canções eram difundidas, ganhava espaço em canais mais influentes, surgindo editoriais e imprensas populares que passaram a divulgar os textos nas mencionadas *hojas sueltas*, que por serem destinadas a um grande público iletrado, faziam uso de imagens que acompanhavam o conteúdo:

Figura 2 – Corrido de la muerte trágica de Don Emiliano Zapata



Fonte: México, Archivo General de la Nación (2017)

Ainda que as versões impressas tenham ganhado espaço, Borges (2016) destaca que as tradições orais não saíram de cena. O público camponês acompanhava as publicações, tendo em vista que era utilizada uma linguagem facilitadora e os folhetos corriam nas feiras, mesmo entre os iletrados, que sem acesso à leitura, aguardavam os famosos cânticos. Dessa forma, as impressões auxiliaram na difusão da representatividade, tendo em vista que se produziam e se publicavam os *corridos* conforme as características da manifestação popular e garantiam a oportunidade de que esse mesmo público se expressasse e se reconhecesse nos textos:

Por isso tudo, a imprensa popular atuou como mediadora da produção e circulação dos corridos entre o oral e o escrito alcançando um público muito amplo [...]. Com a Revolução em curso, camponeses e indígenas irromperam como os principais protagonistas na cena social, e os corridos passaram a expressar a visão de mundo desses grupos, suas práticas e experiências cotidianas, convertendo-se de referencial identitário a arma ideológica na luta por justiça social. A realidade da guerra esteve, portanto, diretamente associada aos usos da canção como eventual tradutora dos ideais do povo mexicano em armas. (BORGES, 2016, p. 49)

Ao longo deste capítulo, foi possível explorar como a balada mexicana, uma expressão cultural profundamente enraizada na história do México, reflete desafios e conquistas de um povo que enfrentou constantes mudanças políticas, sociais e territoriais. Desde a Guerra entre México e Estados Unidos até a Revolução Mexicana, os conflitos moldaram as fronteiras e influenciaram a identidade coletiva e a forma como essas histórias são contadas e preservadas.

Nesse contexto, o *corrido* desempenha um papel fundamental como veículo de memória e resistência, sendo utilizado para narrar eventos históricos, enaltecer heróis populares e perpetuar valores e aspirações do povo mexicano. A tradição oral e musical se mostrou como uma janela para melhor compreender as dinâmicas culturais e os conflitos identitários que emergiram ao longo dos séculos.

A tradução do *Corrido de Gregório Cortez* será particularmente reveladora nesse sentido, pois permitirá entender os elementos narrativos e musicais do gênero e também as

questões éticas e culturais envolvidas no processo tradutório de uma obra que carrega em si a história de resistência e de luta de um povo por justiça. No próximo capítulo, serão discutidos os desafios e as implicações dessa tradução, buscando destacar como o papel do tradutor pode influenciar na transmissão de valores e de significados em contextos interculturais.

CAPÍTULO II PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E TRADUÇÃO

2.1. O Corrido de Gregorio Cortez

El Corrido de Gregorio Cortez é uma das *baladas mexicanas* mais emblemáticas, surgindo no início do século XX para narrar os eventos em torno de Gregorio Cortez Lira, um mexicano-americano que se tornou símbolo de resistência e injustiça nas relações entre mexicanos e autoridades anglo-americanas no Texas.

Figura 3 – Fotografia de Gregorio Cortez



Fonte: Comissão de Arquivos e Bibliotecas do Estado do Texas

A história de Gregorio Cortez ocorre em junho de 1901, em meio a um período de forte tensão nos Estados Unidos, especialmente no Texas. Conforme mencionado anteriormente, depois da Guerra Mexicano-Americana, grandes porções de território do México foram anexadas aos EUA e a população mexicana que permaneceu nessas regiões passou a enfrentar marginalização, preconceito e perseguição sistemática pelas autoridades

estadunidenses (REYES, 2024, p. 225).

O evento central do *corrido* está ligado a um mal-entendido linguístico, mais especificamente a um erro de tradução. Um xerife anglo-americano, ao interrogar o protagonista sobre um roubo de cavalo, interpretou erroneamente sua resposta e, crendo que Cortez confessava o crime, sacou sua arma. Cortez, em legítima defesa, reagiu e matou um dos xerifes, dando início a uma das perseguições mais notórias da história texano-mexicana:

De acordo com o testemunho oficial, a má interpretação de Choate levou a um grande mal-entendido entre Cortez e as autoridades. Por exemplo, o irmão de Gregorio, Romaldo, disse a ele: "*Te quieren*" ("Alguém quer falar com você"). Choate interpretou essa frase como "Você é procurado", sugerindo que Gregorio era, de fato, o homem que as autoridades estavam buscando. Choate aparentemente perguntou a Cortez se ele havia trocado um "*caballo*" ("cavalo"), ao que Gregorio respondeu "não", pois ele havia trocado uma "*yegua*" ("égua"). Um terceiro erro de interpretação ocorreu quando Cortez disse ao xerife e aos delegados: "*No me puede arrestar por nada*" ("Você não pode me prender sem motivo"), mas Morris entendeu como "*A mí no me arresta nadie*" e traduziu para "Nenhum homem branco pode me prender". Parcialmente como resultado desses mal-entendidos, Morris atirou e feriu Romaldo, quase atingindo Gregorio. Em resposta à ação do xerife, Gregorio reagiu atirando e o matou (OROZCO, 2017, p. 3, tradução nossa).

Fugindo a cavalo por centenas de quilômetros e contando com o apoio de comunidades mexicanas, Cortez tornou-se um símbolo de resistência contra a repressão das autoridades anglo-americanas. Eventualmente, foi capturado e condenado, mas sua figura se consolidou no imaginário popular como um herói (BERG, 2018, p. 2).

A história cantada de Gregorio Cortez continua relevante nos dias de hoje, pois traz à tona temas universais como opressão, identidade e resistência. Além disso, a crescente discussão sobre a imigração latina nos Estados Unidos e as injustiças enfrentadas por essa população reforçam a importância de histórias como essa, que dão voz a narrativas muitas vezes silenciadas (BERG, 2018, p. 3).

Na cultura popular, a história de Cortez continua sendo reinterpretada em diferentes mídias e contextos. Um dos marcos fundamentais dessa permanência foi a publicação do livro *With His Pistol in His Hand*, em 1958, pelo músico e jornalista Américo Paredes, que analisou o *corrido* como um símbolo de resistência da comunidade mexicano-americana:

Ao colocar os corridos contemporâneos do Sul do Texas na mesma categoria, Paredes tornou a cultura popular mexicana-americana digna de investigação acadêmica. Além disso, ao analisar um corrido fronteiriço dentro de seus contextos sociais, históricos, culturais e políticos mais amplos, Paredes escreveu um exemplo pioneiro do que hoje é chamado de estudos culturais (BERG, 2018, p. 3, tradução nossa).

Décadas depois, a narrativa foi adaptada para o cinema no filme *The Ballad of Gregorio Cortez*, de 1982, dirigido por Robert M. Young, e consolidou ainda mais a figura de Cortez no imaginário coletivo. Na música, a versão interpretada pelo cantor mexicano Ramón Ayala mantém viva a tradição do *corrido*, sendo, inclusive, o texto selecionado para a tradução proposta neste trabalho.

2.2. Ética e Tradução

Ao longo da formação em tradução, não é incomum que estudantes se deparem com a expressão latina “*traduttore, traditore*”. Em síntese, a frase remete à ideia de que toda tradução, de certo modo, envolve alguma perda em relação ao original. Ela expressa a complexidade de se manter absolutamente fiel ao texto-fonte sem, inevitavelmente, alterá-lo, uma vez que qualquer tradução implica escolhas que podem modificar, reinterpretar ou até distorcer aspectos originais.

A partir de tal reflexão, é possível levantar questões essenciais para o desenvolvimento do presente trabalho, pois esse ponto de vista sugere que o tradutor exerce um papel de mediador, o qual, consciente ou inconscientemente, molda o discurso ao transferi-lo para outra língua e cultura. Assim, surge um conceito-chave que norteará as próximas discussões: a ética. Que implicações éticas estão envolvidas nas escolhas do tradutor e de que maneira essas decisões podem influenciar a fidelidade, a representatividade e a integridade do texto traduzido?

Ao tratar sobre o tema, Oliveira ressalta a palavra grega *éthos*, que significa “propriedade do caráter”, cujo valor semântico orienta a utilização que damos para a tão mencionada ética e estipula normas que baseiam nossos hábitos e códigos de condutas

(2015, p. 73). O autor destaca, ainda, que os hábitos culturais moldam a forma como os indivíduos percebem e reproduzem normas dentro de uma sociedade, muitas vezes sem questionamento. A repetição de práticas transmitidas de geração em geração tende a naturalizar determinados comportamentos, que passam a ser seguidos não por uma reflexão consciente, mas pela simples justificativa de que “sempre foi assim”, no entanto, a ética exige um olhar crítico sobre essas tradições, questionando até que ponto normas consolidadas refletem valores justos e universais ou, ao contrário, perpetuam desigualdades ou exclusões (OLIVEIRA, 2025, p. 4).

No campo da tradução, os hábitos linguísticos e culturais desempenham um papel crucial na maneira como os textos são interpretados e transpostos para outra língua. Segundo Oliveira (2015), a ética na tradução não deveria se limitar à busca por uma equivalência lexical ou estrutural, senão envolver uma postura crítica diante das escolhas tradutórias e de seus impactos culturais.

A relação entre ética e tradução se torna ainda mais evidente ao considerar a tensão entre a facilitação por meio da fidelidade ao público e a alteridade cultural, conceitos centrais e opostos nos estudos de Antoine Berman em sua obra “A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo”. Em meio à discussão a respeito da ética na tradução proposta pelo autor, pode-se extrair as seguintes definições:

- **Facilitação:** procedimento que consiste na adaptação do texto às convenções e expectativas da cultura de chegada, promovendo uma tradução que se apresenta como “natural” ou “fluida” para o leitor nativo. Entretanto, essa prática tende a eliminar os elementos que caracterizam a origem estrangeira, contribuindo para a homogeneização cultural e para uma forma que impede o leitor de “vivenciar” a verdadeira alteridade do discurso (BERMAN, 2007, p. 65).
- **Alteridade cultural:** estratégia frequentemente defendida por Berman, o qual argumenta que a tradução deve, sempre que possível, preservar os sinais que marcam sua origem estrangeira. Tal processo valoriza a experiência do “estranho” e incentiva o leitor a confrontar e refletir sobre as diferenças culturais, linguísticas e ideológicas. Por meio dela, o tradutor

conserva a singularidade do original e também se posiciona como um agente crítico que permite a circulação de valores e perspectivas diversas (BERMAN, 2007, p. 68).

Essa relação dicotômica entre facilitação e alteridade cultural é, para Berman, uma questão ética, já que envolve a escolha consciente entre contribuir para a imposição de uma cultura dominante ou para a valorização e o reconhecimento da diversidade cultural:

O tradutor que *traduz para* o público é levado a trair o original, preferindo seu público, a quem também trai, já que apresenta uma obra “arrumada”. [...] O ato ético consiste em reconhecer e receber o Outro enquanto Outro [...]. Essa natureza do ato ético está inserida implicitamente nas sabedorias gregas e hebraicas, para as quais, sob a figura do Estrangeiro (por exemplo, do suplicante), o homem encontra Deus ou o Divino. Acolher o Outro, o Estrangeiro, em vez de rejeitá-lo ou de tentar dominá-lo, não é um imperativo (BERMAN, 2007, p. 68).

Conforme o autor, a tradução deve resistir à tentação de “facilitar” excessivamente o texto original, preservando sua alteridade e respeitando as marcas culturais e estilísticas que o definem. Portanto, o tradutor deve assumir a responsabilidade de mediar essa tensão, ciente de que cada decisão possui implicações.

Significa recusar introduzir na língua para a qual se traduz a estranheza do provérbio original, a boca cheia do ouro do ar matinal alemão, significa recusar fazer da língua para a qual se traduz "o albergue do longínquo", significa, para nós, afrancesar: velha tradição. Para o tradutor formado nesta escola, a tradução é uma transmissão de sentido que, ao mesmo tempo, deve tornar este sentido mais claro, limpá-lo das obscuridades inerentes à estranheza da língua estrangeira (BERMAN, 2007, p. 17).

Berman propõe uma reflexão sobre o ato tradutório, em que a tradução ultrapassa o mero conceito de transposição de palavras e se apresenta como uma negociação ética e estética entre o texto-fonte e o receptor. Para ele, o tradutor enfrenta o desafio de mediar duas esferas que, embora inter-relacionadas, mantêm identidades próprias: de um lado, a

“letra” – entendida como o vestígio original, a marca intrínseca da cultura e da linguagem de origem e, de outro, o “longínquo”, simbolizando o destino do texto em uma nova língua e cultura, em que suas marcas originais podem tanto ser preservadas quanto alteradas (BERMAN, 2007, p. 10). Portanto, na perspectiva do autor, há a necessidade de repensar a ética tradutória: o tradutor não deve se contentar com uma mera transposição de sentido que “limpa” a obscuridade e a complexidade do original, mas assumir uma postura que valorize e mantenha a alteridade, permitindo que o leitor perceba o texto, de fato, como uma tradução que carrega em sua “letra” a marca inconfundível de seu contexto original.

A defesa da alteridade proposta por Berman dialoga com as teorias de Lawrence Venuti, um dos teóricos mais influentes nos Estudos da Tradução. Venuti introduz a noção de invisibilidade do tradutor em sua obra vertida ao português como “A Invisibilidade do Tradutor”:

A invisibilidade do tradutor, portanto, é em parte um efeito estranho de sua manipulação da língua, um auto-aniquilamento que resulta do próprio ato da tradução como ele é concebido e praticado hoje, apesar de, sem dúvida, também ter sido promovida pelo declínio dos estudos de línguas estrangeiras ocorrido a partir do final dos anos sessenta. Entretanto, os tradutores não podem senão se opor a esta invisibilidade, não apenas porque ela constitui uma mistificação de todo o projeto da tradução, mas também porque ela parece estar relacionada ao baixo status ainda atribuído ao seu trabalho. Os tradutores, com raras exceções, são muito pouco reconhecidos (VENUTI, 1995, p. 111).

Para ele, a tradução é marcada por um paradoxo. Embora o tradutor desempenhe um papel essencial na mediação linguística e cultural, sua presença é sistematicamente apagada. Desse modo, entende-se que a invisibilidade decorre, principalmente, de duas forças interligadas: a valorização da fluidez no texto traduzido, promovida pela forte expectativa de que ele não revele sua condição de tradução, e a marginalização profissional e intelectual do tradutor, que resulta em pouca visibilidade, colocando-o em uma posição diversas vezes segregada (VENUTI, 1995, p. 117).

A invisibilidade do tradutor se sustenta, segundo Venuti, por meio de práticas tradutórias que priorizam a domesticação em detrimento da estrangeirização. Ele recupera tais ideias opostas a partir das reflexões de Friedrich Schleiermacher, que já havia identificado as duas estratégias:

Schleiermacher permitiu ao tradutor escolher entre um método de domesticação, uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua-alvo, trazendo o autor de volta para casa, e um método de estrangeirização, uma pressão etnodesviante sobre esses valores para registrar a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro, enviando o leitor para o exterior. Schleiermacher deixou claro que sua escolha foi por estrangeirizar a tradução [...] (VENUTI, 1995, p. 120).

Em suma, a domesticação, ao tornar o texto confortável e familiar para o leitor da língua de chegada, fortalece a invisibilidade do tradutor. Afinal, se o texto traduzido não apresenta marcas de sua origem estrangeira, não há necessidade de reconhecer o trabalho do tradutor como um agente ativo na construção da nova versão. A estrangeirização, por outro lado, evidencia sua presença e permite que a tradução seja percebida como um ato interpretativo e criativo.

A crítica de Venuti à invisibilidade do tradutor está profundamente conectada a questões éticas. Ele argumenta que colocar o tradutor em evidência transcende a questão de reconhecimento profissional e representa um compromisso com a transparência e com a diversidade cultural. A domesticação excessiva pode ser vista como um ato de apagamento, que oculta as nuances da cultura-fonte e impõe padrões culturais dominantes ao texto traduzido:

Evidentemente, uma ética tradutória não pode se restringir a uma noção de fidelidade. Não só uma tradução constitui uma interpretação do texto estrangeiro, que varia de acordo com situações culturais diferentes em momentos históricos diferentes, mas cânones de precisão são articulados e aplicados na cultura doméstica e são, portanto, basicamente etnocêntricos, não importando o quanto sejam aparentemente verídicos ou linguisticamente corretos (VENUTI, 2019, p. 166)

A perspectiva de Venuti corrobora a ideia de que a ética não pode ser reduzida a uma noção estrita de fidelidade textual, pois toda tradução é, antes de tudo, uma interpretação sujeita a influências culturais e históricas. O conceito de fidelidade, muitas vezes tratado como ideal, revela-se, na verdade, uma construção etnocêntrica, determinada por cânones e expectativas da cultura receptora:

Isso sugere que os projetos tradutórios podem produzir uma mudança na representação doméstica de uma cultura estrangeira, não somente quando revisam os cânones das comunidades culturais mais influentes, mas também quando uma outra comunidade numa situação social diferente produz as traduções e se manifesta sobre elas (VENUTI, 2019, p. 150).

Dessa forma, as normas de precisão e correção linguística constituem-se como mecanismos que refletem dinâmicas de poder e hierarquias culturais. A prática tradutória, nesse contexto, assume um caráter ético quando reconhece esses impasses e busca estratégias que não apaguem a alteridade do original em prol de uma assimilação forçada à cultura de chegada. A ética da tradução, por conseguinte, exige uma postura crítica que vá além da transparência e da fluidez, promovendo um equilíbrio entre interpretação, respeito à diferença e responsabilidade cultural.

2.3. Ética e poesia

Na perspectiva dos Estudos da Tradução, é impensável tratar de poética sem referenciar Henri Meschonnic. O autor apresenta um olhar que rompe com abordagens linguísticas tradicionais e propõe uma maneira inovadora de compreender o ato tradutório (ANDRADA, 2014, p. 355). Em sua obra “Poética do Traduzir”, Meschonnic desafia as concepções clássicas de fidelidade, equivalência e sentido e transfere o foco para a dimensão rítmica e subjetiva do texto (VIDALES, 2022, p. 79). Ele argumenta que traduzir é um ato poético, não um simples processo de transferência linguística ou de correspondência de significados:

O autor considera a teoria e a prática literárias dois modos de transformação do sujeito, tanto na política quanto no pensamento, transformações que agem sobre o ato mesmo da tradução e cuja atividade principal é a oralidade. Segundo Meschonnic, o real modo de significar, muito mais do que no sentido das palavras, está no ritmo (ANDRADA, 2014, p. 355).

Meschonnic entende o ato de traduzir como um gesto ético e estético, uma intervenção que mobiliza a relação do sujeito com o texto e com a historicidade da linguagem. A tradução deve, portanto, recriar os efeitos do texto original, rechaçando a simples reprodução de seu conteúdo informativo. Qualquer tentativa de traduzir levando

em conta apenas os aspectos lexicais e gramaticais do texto inevitavelmente fracassaria na captura de sua integralidade:

Começa-se a descobrir a oralidade da literatura, não somente no teatro. [...] Descobre-se que uma tradução de um texto literário, pela sua prosódia, seu ritmo, sua significância, como uma forma de sua individualização, como uma forma-sujeito (MESCHONNIC, 2010, p. 24).

Assim, o autor ressalta a concepção de tradução como poética, uma vez que não enxerga o texto apenas como um conjunto de signos com um significado fixo, senão como um evento discursivo em que o ritmo, a sonoridade e a estrutura sintática desempenham um papel fundamental na constituição do sentido. Esse conceito se relaciona diretamente com sua teoria do ritmo na linguagem. Para ele, o ritmo é uma organização do discurso que confere identidade ao texto original:

A tradução está se transformando através do reconhecimento da oralidade. Esse reconhecimento participa da renovação em curso na teoria da linguagem. Ela está passando, não sem resistência, das categorias de signo, sentido, enunciado, todas categorias da língua, às categorias específicas do discurso, tais como a enunciação, a significância, a relação da linguagem com o corpo. Renovação da concepção do sujeito através da renovação da concepção do ritmo (MESCHONNIC, 2006, p. 8).

Andrada (2024), destaca que Meschonnic se opõe a conceitos clássicos da tradução, como as distinções entre língua de partida e de chegada, equivalência, fidelidade e a suposta neutralidade do tradutor, além das separações entre sentido e estilo, e argumenta que esses elementos fundamentam traduções inadequadas, dado que, segundo o autor, o significado reside no ritmo, não apenas no sentido das palavras, sendo indispensável no ato tradutório uma atenção ao contínuo rítmico, prosódico e semântico do discurso:

Meschonnic [...] define que o poema é “[...] a transformação de uma forma de vida por uma forma de linguagem e a transformação de uma forma de linguagem por uma forma de vida [...]”. O poema é uma reinvenção cada vez única da linguagem, uma invenção de vida por meio da invenção da linguagem. Assim

[...] Todo poema é um ato ético, pois ele faz sujeito: “De quem o escreve, em primeiro lugar, fundamentalmente, mas também muito mais, de quem lê e eventualmente é transformado por ele.” (VIDALES, 2022, p. 85).

Outro aspecto essencial na visão de Meschonnic é a dimensão ética da tradução. Ao dialogar com o conceito de “letra” de Berman, o autor entende que o ato tradutório se caracteriza como um posicionamento frente ao texto e ao seu autor. A escolha de uma determinada estratégia tradutória reflete uma tomada de posição sobre o que se considera essencial no original e, desse modo, a tradução nunca é um processo isento de subjetividade:

[...] Não se pode mais continuar a pensá-los nos termos costumeiros do signo. Não se traduz mais a língua. Ou, então, desconhece-se o discurso e a escritura. É o discurso, a escritura que é preciso traduzir. A banalidade mesmo. (MESCHONNIC, 2010, p. 43).

A questão ética na tradução, segundo Meschonnic, está ligada ao reconhecimento da singularidade do discurso original. Quando um tradutor escolhe priorizar apenas o significado informativo, ele reduz o texto a um mero veículo de comunicação, ignorando sua materialidade e sua dimensão estética (ANDRADA, 2014, p. 360).

Além disso, Meschonnic critica a prática de adaptar excessivamente um texto ao público-alvo, o que ele enxerga como um gesto de apropriação que apaga a alteridade do original (ANDRADA, 2014, p. 358). Em vez disso, propõe que a tradução respeite a diferença e mantenha viva a singularidade do texto-fonte, mesmo que isso signifique desafiar convenções estilísticas ou sintáticas da língua de chegada.

A concepção de ritmo desenvolvida por Henri Meschonnic é essencial para a proposta de tradução apresentada neste trabalho. Ao entender o ritmo como a organização do sentido no discurso, Meschonnic propõe uma abordagem que valoriza a dinâmica interna do texto e a subjetividade de sua enunciação. Assim, a tradução deve ir além da questão semântica a fim de preservar as forças rítmicas que estruturam a experiência do leitor no original, preocupação indispensavelmente relevante no caso do *Corrido de Gregorio Cortez*, já que sua estrutura rítmica carrega um caráter político e representativo

que não pode ser diluído na tradução.

Portanto, a proposta tradutória a seguir se fundamenta na tentativa de captar e reproduzir o ritmo singular do texto-fonte, respeitando sua cadência, suas pausas e sua intensidade, de modo a garantir que a dimensão estética, discursiva e cultural do original se mantenha viva e preserve sua identidade e seu impacto histórico.

2.4. Breves reflexões sobre o processo de tradução

O processo tradutório do *Corrido de Gregorio Cortez* não se iniciou na prática da tradução propriamente dita, mas a partir das ações que envolveram a escolha da obra. Ao aprofundar as pesquisas conceituais do *corrido* enquanto gênero literário e representativo, muitas foram as possibilidades. Ocorre que, conforme discutido ao longo do texto, a história de Cortez possui grande relevância para o povo mexicano, e uma investigação simples em ferramentas de busca com expressões como “*el corrido más famoso de México*” corrobora a afirmação, apesar de não haver sido o fator determinante para a decisão final.

A questão linguística envolvida na suposta injustiça durante o interrogatório de Cortez foi, indubitavelmente, o que definiu o objeto de tradução. Mais do que traduzir uma poesia, versar tal *corrido* favorece a importância da ética e do papel do tradutor na mediação de discursos.

Levando em conta a relevância do ritmo proposta por Meschonnic (2010), não há dúvidas no fato de que captá-lo e mantê-lo foi o maior dos desafios enfrentados na tradução. A caráter de exemplo, destaca-se a primeira estrofe:

Texto-fonte	Tradução
En el condado del Carmen Miren lo que ha sucedido: Murió el Cherife Mayor, Quedando Román herido	Lá no condado de Carmen Vejam o que tinha acontecido: Ali morreu o Xerife E Román ficou ferido

Para captar o ritmo, utilizou-se a contagem silábica considerando, também, a musicalidade da versão interpretada por Ramón Ayala. O verso inicial não apresentou problemas, sendo possível manter a musicalidade com as escolhas definidas. O segundo verso, por outro lado, restou prejudicado: o texto original é composto, preliminarmente, por nove sílabas, mas Ayala canta apenas oito delas em algo que se aproxima de “miren lo ká sucedido”. A versão final superou a problemática da seguinte maneira:

Texto-fonte	Tradução
En el condado del Carmen Miren lo que ha sucedido: Murió el Cherife Mayor, Quedando Román herido	Lá no condado de Carmen Eis o que tinha acontecido: Ali morreu o Xerife E Román ficou ferido

Preservar a essência rítmica exigiu outras estratégias além da contagem silábica, veja-se:

Texto-fonte	Tradução
Insertaron a Cortez Por toditito el estado: "Vivo o muerto que se aprehenda Porque a varios ha matado".	Pelo estado todinho Sobre Cortez se espalhou: “Vivo ou morto procuram Porque a vários matou”.

Nota-se que, na tradução, usou-se o artifício da inversão do primeiro e do segundo versos. O objetivo maior foi garantir que a relação de rimas entre o segundo e o quarto fosse inteiramente respeitada dentro da cadência silábica. Além disso, o verbo “*insortar*”, que remete a um mexicanismo para “*exhortar*”, teve o seu significado transposto no verbo “*espalhar*”, na tentativa de que a presença da “*indução*” de Cortez para que se entregasse estivesse mantida. Um pouco mais da estratégia de inversão pode ser verificada em outra estrofe:

Texto-fonte	Tradução
Decía Gregorio Cortez Con su pistola en la mano: "No corran rinches cobardes, Con un solo mexicano".	Dizia Gregorio Cortez Com sua pistola na mão: “Eu sou um só mexicano Correm pois covardes são”.

Conforme ressaltado no primeiro capítulo, um fator marcante no texto é a presença da mescla entre o espanhol e o inglês, o que tentou-se preservar de algum modo na versão final:

Texto-fonte	Tradução
Giró con rumbo a Laredo Sin ninguna timidez: “¡Síganme rinches cobardes, Yo soy Gregorio Cortez!”	Partiu rumo a Laredo Sem nenhuma timidez: “Sigam-me <i>rinches cobardes</i> , Eu sou Gregorio Cortez!”

Depois de extensa pesquisa, identificou-se que “*rinches*” é a versão espanholizada do inglês “*rangers*”, que aqui foi preservada como característica fundamental para a manutenção da fidelidade às possíveis estranhezas que o texto original poderia apresentar. Tendo em vista a importância da mescla linguística para o contexto em que o original se insere, não procurar por uma solução em língua portuguesa, neste caso, consiste em uma tentativa de reparar uma provável traição ocorrida nas seguintes estrofes:

Texto-fonte	Tradução
Venían los perros jaundes, Venían sobre la huella, Pero alcanzar a Cortez Era alcanzar a una estrella.	E vinham os cães de caça, Seguindo o rastro, o cheiro Mas encontrar Cortez era Como agulha no palheiro.
Decía Gregorio Cortez: “¡Pa’ qué se valen de planes, Si no pueden agarrarme Ni con esos perros jaundes!”	Dizia Gregorio Cortez: “Pra’ que planos e ameaça Se não podem capturar-me Nem com esses cães de caça!”

Apesar de esforços envidados, a imensa preocupação em manter a característica

linguística não foi capaz de superar as convicções teóricas que nortearam o presente trabalho. A fim de que o ritmo proposto por Meschonnic não se perdesse, traduzir a expressão por inteiro foi a estratégia que mais se aproximou das intenções iniciais e das demais escolhas lexicais e estruturais, considerando as especificidades culturais da narrativa original e o intuito de garantir que a mensagem e o contexto não fossem diluídos no processo tradutório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista a breve análise das questões abordadas, convém ressaltar determinadas considerações. Ao longo do desenvolvimento da presente pesquisa, foram analisados aspectos históricos e socioculturais do *Corrido de Gregorio Cortez*, bem como os desafios enfrentados ao transpor sua oralidade, ritmo e identidade cultural para uma nova língua. Assim, este trabalho, por meio da problemática das implicações éticas, culturais e estéticas envolvidas na prática tradutória, verificou a posição da tradução como um ato que carrega decisões discursivas e políticas.

O estudo se sustentou teoricamente nas perspectivas de Henri Meschonnic, Antoine Berman e Lawrence Venuti, que forneceram subsídios para a compreensão da tradução como um ato de mediação e de posicionamento crítico. A análise do ritmo, da alteridade e da visibilidade do tradutor revelou que a tradução exige decisões que abrangem questões como a manutenção da oralidade, da cadência e das especificidades linguísticas e culturais da obra.

Desse modo, por meio da contextualização histórica do gênero e da discussão teórica sobre a relação entre ética e tradução, foi possível verificar sua atuação enquanto ferramenta de resistência e expressão popular, o que corrobora a necessidade de considerar as diversas propriedades extratextuais no ato tradutório. A reflexão sobre a prática tradutória, por sua vez, demonstrou que as decisões tomadas ao longo do processo possuem impacto significativo na preservação da identidade do texto. Questões como a reprodução do ritmo e da musicalidade, a manutenção de elementos de hibridismo linguístico e a busca por soluções que evitassem a domesticação excessiva do texto-fonte foram centrais para a condução da proposta final.

Finalmente, este estudo, na trajetória em busca de atingir os objetivos propostos, reconhece a constante expansão do campo dos Estudos da Tradução e almeja que as contribuições aqui elencadas viabilizem novos debates acadêmicos sobre outras características do *corrido mexicano* a fim de ampliar o escopo para as demais manifestações orais no âmbito poético e de propor estratégias para lidar com as tensões entre ritmo, significado e contexto histórico da tradução.

REFERÊNCIAS

ABARCA, Francisco Javier Beltrán. **Justicia popular en la ciudad de México durante la ocupación militar de los Estados Unidos (1846-1848)**. In: “La Gerra Nuestra con los Estados Unidos...” Reflexiones 175 años después. Primeira Edição. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2024, pp. 255-282.

ANDRADA, Pablo (2014). **MESCHONNIC, Henri. Poética do traduzir. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich**. Santa Catarina: Cadernos de Tradução, nº XXXIII, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v1n33p354>. Acesso em: 17 de janeiro de 2025.

BERG, Charles Ramirez. **The Ballad of Gregorio Cortez: A Cinematic Corrido**. The Criterion Collection, 2018. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/5821-the-ballad-of-gregorio-cortez-a-cinematic-corrido>. Acesso em: 15 de janeiro de 2025.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra, ou o albergue do longínquo**. Tradução de M. H. C. Torres, M. Furlan, A. Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007 pp. 143.

BORGES, Ana C. **Cantar a Revolução: as representações do zapatismo nos corridos mexicanos**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, p. 155. 2016.

CORRIDO. In: **DEM, Diccionario del Español de México**. México, El Colegio de México, 2024. Disponível em: <https://dem.colmex.mx/Ver/corrido>. Acesso em: 13 de outubro de 2024.

DICK, James Walsh. **Fronteras, Indígenas, Revolucionarios y bandidos: cuatro siglos de resistencia en el suroeste de los Estados Unidos de América**. Dissertação como requisito parcial para obtenção do título de Mestre de Artes do Departamento de Línguas Modernas, 2020. 69 páginas. (Artes e Línguas Modernas) – Universidade do Alabama, 2020.

ENTERRÍA, María de la Cruz García de. **Poesía marginada y callejera en el barroco**. In.: Revista de Historia y Arte, Madrid. Universidad de Alcalá, 1995, pp. 45-57. Disponível em: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/9461>. Acesso em: 14 de novembro de 2024.

ESPINOZA, Héctor Rodríguez. **Los corridos populares**. Breve Ensayo, 1/3. Primera Plana Digital, 2020. Disponível em: <https://www.primeraplanadigital.com.mx/blog/2020/11/13/los-corridos-populares/>. Acesso em 12 de outubro de 2024.

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. **Treaty of Guadalupe Hidalgo [Exchange copy]**; 2/2/1848; Perfected Treaties, 1778 - 1945; General Records of the United States Government, Record Group 11; National Archives Building, Washington, DC. Disponível em: <https://www.archives.gov/milestone-documents/treaty-of-guadalupe-hidalgo>. Acesso em: 17 de novembro de 2024.

HÉAU, Catherine. **El corrido y la bola suriana: el canto popular como arma ideológica y operador de identidad.** *In:* Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. II, n. 6, 1989, pp. 99-115. Universidad de Colima, Colima, México.

HERNÁNDEZ, Antonio Avitia. **El país de las hojas sueltas: colección de hojas sueltas, históricas y de ficción, de imprentas populares mexicanas. Tomo I. Desde la época prehispánica hasta el fin del siglo XIX.** México, 2016. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/slideshow/el-pas-de-las-hojas-sueltas-tomo-i-desde-la-poca-prehispnica-hasta-el-fin-del-siglo-xix/57407320>. Acesso em 12 de outubro de 2024.

GONZÁLEZ, A. **El lenguaje del corrido: expresión de la balada hispánica.** IX Congreso Argentino de Hispanistas. El hispanismo ante el bicentenario. La Plata, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata, Buenos Aires, 2010. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1093/ev.1093.pdf. Acesso em: 13 de outubro de 2024.

LIRA-HERNÁNDEZ, Alberto. **El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario.** *In:* Contribuciones desde Coatepec, n° 24, 2013, pp. 29-43. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/281/28126456004.pdf>. Acesso em: 19 de outubro de 2024.

MENDOZA, Vicente T. **El corrido mexicano.** Fondo de Cultura Económica. México, D.F., 1954, pp. 8-34.

_____. **Panorama de la música tradicional de México.** Instituto de Investigaciones Estéticas. Estudios y Fuentes del Arte en México VII, México, D.F.: Imprenta Universitaria, 1956, pp. 103-110.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem, ritmo e vida.** Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. **Poética do traduzir.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo, Perspectiva: 2010.

MÉXICO. **La Revolución Mexicana como precursora de los movimientos sociales en la Ciudad de México: movimientos sociales de la Ciudad de México siglos XX y XXI.** Secretaria de Educação, Ciência, Tecnologia e Inovação da Cidade do México. Ciudad de México: SECTEI, 2022. Disponível em: https://www.sectei.cdmx.gob.mx/storage/app/media/movimientos_sociales/CUADERNILL_O_MOV_SOCIALES_WEB.pdf. Acesso em 17 de novembro de 2024.

MÉXICO. **El #AGNMex exhibe Corrido de la muerte de Emiliano Zapata.** Archivo General de la Nación, 2017. Disponível em: <https://www.gob.mx/agn/articulos/el-agnmex-exhibe-corrido-de-la-muerte-de-emiliano-zapata>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2025.

NUÑEZ, Edson. **Ramón Ayala Gregorio Cortez.** YouTube, 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=M9Jp4p8_fH8. Acesso em: 12 de outubro de 2024.

OLIVEIRA, Paulo. **Tradução & ética.** *In:* Amorim, L.M., Rodrigues, C.C., STUPIELLO, É.N.A., (Orgs.). Tradução & perspectivas teóricas e práticas. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 71-97. Disponível em:

<https://books.scielo.org/id/6vkk8/pdf/amorim-9788568334614-05.pdf>. Acesso em: 2 de janeiro de 2025.

OROZCO, Cynthia E. **Cortez Lira, Gregorio**. Handbook of Texas Online, 2017. Disponível em: <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/cortez-lira-gregorio>. Acesso em: 15 de janeiro de 2025.

OVERFELT, Robert C. **Mexican Revolution**. Handbook of Texas Online, 2020. Disponível em: <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/mexican-revolution>. Acesso em: 30 de novembro de 2024.

RAPETTI, Alejandro. **Las grandes canciones. El largo caminho de la cucaracha, a pesar de que ya no puede caminar**. La Nación, Buenos Aires, 2023, *Sección Espectáculos*, pp 5.

REYES, Gerardo Manuel Medina. **La población extranjera de la región central veracruzana ante la guerra entre México y Estados Unidos de 1846-1848**. In: “La Gerra Nuestra con los Estados Unidos...” Reflexiones 175 años después. Primeira Edição. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2024, pp. 221-254.

ROCHA, Pedro. MARTÍNEZ, Lupe. **El Corrido de Gregorio Cortez**. Tragedia. Pts. 1 & 2. Vocalion 8351, Corridos y tragedias de la frontera: First Recordings of Historic Mexican-American Ballads, 1994, El Cerrito, Califórnia, Estados Unidos da América. Disponível em: <https://www.learner.org/wp-content/interactive/amerpass/archive/9000s/9064.pdf>. Acesso em: 8 de novembro de 2024.

TEXAS State Library and Archives Commission. **Gregorio Cortez, cabinet card**. Disponível em: <https://www.tsl.texas.gov/lobbyexhibits/photo-cards>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2025.

ULLOA, Cristóbal et. al. (Org). **“La Gerra Nuestra con los Estados Unidos...” Reflexiones 175 años después**. Primeira Edição. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2024.

VIDALES, Antonella Romina Salvia. **POEMA E RITMO EM MESCHONNIC: UMA CONTINUAÇÃO DA LINGUÍSTICA DO CARÁTER DE HUMBOLDT**. Estudos Linguísticos e Literários, Salvador, n. 75, p. 77–92, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/50167>. Acesso em: 20 de janeiro de 2025.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor**. Tradução de Carolina Alfaro de Carvalho. Palavra, Rio de Janeiro: PUC-Rio, n.3. [1986] 1995.

_____. **Escândalos da Tradução: Por uma ética da diferença**. Tradução de Laureano Pelegrin et. al. São Paulo: Editora Unesp, [1998] 2019.

ANEXO I

TRADUÇÃO DO CORRIDO DE GREGORIO CORTEZ¹

Texto-fonte	Tradução
En el condado del Carmen Miren lo que ha sucedido: Murió el Cherife Mayor, Quedando Román herido	Lá no condado de Carmen Eis o que tinha acontecido: Ali morreu o Xerife E Román ficou ferido
Otro día por la mañana Cuando la gente llegó, Unos a los otros dicen: "No saben quien lo mató".	Na manhã do outro dia Quando o povo chegou Contando o caso uns aos outros "Não sabem quem o matou".
Se anduvieron informando, Como tres horas después Supieron que el malhechor Era Gregorio Cortez.	Andaram se informando, Após três horas talvez Souberam que o malfeitor Era Gregorio Cortez.
Insortaron a Cortez Por toditito el estado: "Vivo o muerto que se aprehenda Porque a varios ha matado".	Pelo estado todinho Sobre Cortez se espalhou: "Vivo ou morto procuram Porque a vários matou".
Decía Gregorio Cortez Con su pistola en la mano: "No siento haberlo matado, Al que siento es a mi hermano".	Dizia Gregorio Cortez Com sua pistola na mão: "Sem dó por tê-lo matado, Dó tenho é por meu irmão".
Decía Gregorio Cortez Con su alma muy encendida: "No siento haberlo matado, La defensa es permitida".	Dizia Gregorio Cortez Com sua alma enraivecida: "Sem dó por tê-lo matado, A defesa é permitida".
Venían los americanos Que por el viento volaban Porque se iban a ganar Tres mil pesos que les daban.	E vinham os americanos Velozes tal qual o vento Porque iam receber Três mil pesos de provento.
Tiró con rumbo a González, Varios cherifes lo vieron, No lo quisieron seguir Porque le tuvieron miedo.	Correu rumo a González, Vários xerifes o viram Não o quiseram seguir Decerto medo sentiram.
Venían los perros jaundes, Venían sobre la huella, Pero alcanzar a Cortez Era alcanzar a una estrella.	E vinham os cães de caça, Seguindo o rastro, o cheiro Mas encontrar Cortez era Como agulha no palheiro.
Decía Gregorio Cortez:	Dizia Gregorio Cortez:

¹ Traduzido por Alisson Dias Bezerra.

<p>"¡Pa' qué se valen de planes, Si no pueden agarrarme Ni con esos perros jaundes!"</p>	<p>“Pra que planos e ameaça Se não podem capturar-me Nem com esses cães de caça! ”</p>
<p>Decían los americanos: "¿Si lo vemos qué le haremos? Si le entramos por derecho Muy poquitos volveremos".</p>	<p>Diziam os americanos: “Se o virmos o que faremos? Se começar o confronto Poucos de nós voltaremos”.</p>
<p>En el redondel del rancho Lo alcanzaron a rodear, Poquitos más de trescientos Y allí les brincó el corral.</p>	<p>Nos arredores do rancho Ali o puderam cercar Um tanto mais que trezentos Mas ainda pôde escapar.</p>
<p>Allá por el Encinal, Asegún por lo que dicen, Se agarraron a balazos Y les mató a otro cherife.</p>	<p>Na região de Encinal, Segundo o que ali dizem, Começou um tiroteio E assim morre outro xerife.</p>
<p>Decía Gregorio Cortez Con su pistola en la mano: "No corran rinches cobardes, Con un solo mexicano".</p>	<p>Dizia Gregorio Cortez Com sua pistola na mão: “Eu sou um só mexicano Correm pois covardes são”.</p>
<p>Giró con rumbo a Laredo Sin ninguna timidez: "¡Síganme rinches cobardes, Yo soy Gregorio Cortez!"</p>	<p>Partiu rumo a Laredo Sem nenhuma timidez: “Sigam-me <i>rinches cobardes</i>, Eu sou Gregorio Cortez!”</p>
<p>Gregorio le dice a Juan En el rancho del Ciprés: "Pláticame qué hay de nuevo, Yo soy Gregorio Cortez".</p>	<p>Gregorio disse a Juan Em um rancho de Cypress “Conte-me o que há de novo, Eu sou Gregorio Cortez”.</p>
<p>Gregorio le dice a Juan: "Muy pronto lo vas a ver, Anda háblale a los cherifes Que me vengan a aprehender".</p>	<p>Gregorio disse a Juan: Verás a causa futura, Vá a dizer aos xerifes Que venham em minha captura”.</p>
<p>Cuando llegan los cherifes Gregorio se presentó: "Por las buenas si me llevan, Porque de otro modo no".</p>	<p>Ao chegarem os xerifes Gregorio anuncia o pleito: “Livramento eu me entrego, Não será de outro jeito”.</p>
<p>Ya agarraron a Cortez, Ya terminó la cuestión, La pobre de su familia La lleva en el corazón.</p>	<p>Puderam prender Cortez, Assim termina a questão, Sua família com tristeza A leva no coração.</p>
<p>Ya con esta ahí me despido Con la sombra de un Ciprés, Aquí se acaba cantando La tragedia de Cortez.</p>	<p>Aqui então me despeço Sob um cipreste outra vez, Aqui se acaba o canto Da tragédia de Cortez.</p>