



# Academia

Revista da Academia Angolana de Letras

N.º 3 - Junho 2024

ISSN: 3007-0333

---



Língua Portuguesa

# Índice

7 - Nota do editor

## ARTIGOS

### Vária

- 11 - Confissões problemáticas e justiça impossível  
**Francisco Topa**
- 21 - Notas sobre o contributo de Arlindo Barbeitos à sociologia angolana  
**Víctor Kajibanga**
- 35 - Linguagem nas redes sociais: uma revisão de olhares  
**Manuel Muanza**
- 41 - Os *Transparentes* e a topofilia do abandono: Espaço e marginalidade em Luanda  
**Itamar Cossi**
- 61 - Qual o lugar da mulher na economia em África?  
**Vieira Mário Mauelele**
- 73 - Pratiques langagières dans le Tlemcenois : la médina et le hawz de Tlemcen  
**Mustapha Guenaou**

## Conferência e Artigos

### Tema Central

### Língua Portuguesa

- 91 - Português em Angola – reflexões  
**Amélia Mingas\***
- 117 - O tratamento atribuído ao texto literário nos documentos oficiais do ensino primário angolano  
**Arminda da Glória Namuenho Ndele Castro**
- 129 - Topónimos angolanos de origem bantu: princípios para harmonização gráfica  
**Hélder Pande Alexandre**

---

\* In memoriam



Francisco Topa

# Confissões problemáticas e justiça impossível

## Resumo

O objectivo deste trabalho é colocar lado a lado duas obras que, apesar das semelhanças, nunca foram lidas de forma comparativa: *A Esmorga* [1959], do galego Eduardo Blanco Amor, e *João Vêncio: os seus amores* [1979], mas escrito em 1968, do angolano José Luandino Vieira. Em ambos os romances temos a retomada de uma certa tradição picaresca peninsular e a invenção de uma linguagem capaz de expressar a particularidade de personagens marginais que produzem longos monólogos, ainda que dirigidos a alguém: um juiz no primeiro caso, e um possível companheiro de prisão no segundo. Além disso, ambos os livros nos questionam – e talvez este seja o seu aspecto mais importante – sobre a possibilidade da confissão e da justiça.

**Palavras-chave:** José Luandino Vieira, Eduardo Blanco Amor, confissão, justiça.

Ouvimos e lemos com frequência, sobretudo nos meios políticos, mas também nos meios culturais e literários, que Galiza e Portugal são nações irmãs. Não chegariam os dedos de ambas as mãos para enumerar os projectos de topo o tipo que, sobretudo depois da adesão de ambos os estados ibéricos à União Europeia, têm sido aprovados para reforçar os laços – classificados sempre como *históricos* – que nos unem. São muitas também as associações que, a partir de cada um dos lados, tentam, quase sempre sem apoios públicos e com êxito limitado, reforçar as ligações culturais luso-galegas. Do lado de cá, ao nível mediático, a Galiza só é notícia quando ocorre alguma tragédia, altura em que as estações televisivas, em vez de deslocarem o seu correspondente em Madrid, mandam um *enviado especial* a partir do Norte de Portugal. O mesmo se diga da língua: ao mesmo tempo que é destaque a emissão, pela televisão galega, da série portuguesa *Morangos com açúcar*, qualquer declaração em galego numa peça noticiosa é acompanhada das desnecessárias legendas.

Os exemplos desta política de amor em público e desprezo em privado poderiam ser multiplicados, com exemplos ao nível dos transportes, do livro ou do ensino, incluindo o universitário. Em vez disso, deter-me-ei num caso concreto, de tipo literário: a fraca atenção em Portugal à literatura galega, concretamente a Eduardo Blanco Amor [1897-1979] e à sua novela *A esmorga*, que teve a sua primeira edição (e versão) em 1959, em Buenos Aires, onde o autor estava imigrado des-

de 1919. Que eu saiba, só há muito pouco tempo foi editado em Portugal um livro deste autor: trata-se precisamente da referida novela, vinda a lume em Junho de 2023 pela editora Guerra e Paz, com tradução de Pedro Ventura e sob o título de *A borga*. Isto não significa, obviamente, que o escritor auriense não seja conhecido em Portugal, tanto mais que a leitura do galego ou do castelhano, em que também escreveu, não costuma constituir problema de maior para o falante culto de português. Diga-se, aliás, que pelo menos uma peça baseada em textos seus foi representada no Porto e em Lisboa: trata-se de *Retábulo do amor profano*, encenada pelo galego-português Xosé Blanco Gil, primeiro, em 1979, para o Teatro Experimental do Porto e depois, no ano seguinte, para o Teatro Ibérico, de Lisboa. O espectáculo baseava-se em três peças de Blanco Amor: *Romance de Micomicon e Adhelala*, *Angelica en el umbral del cielo* e *Un refaixo pra Celestina*.

O caso de *A esmorga* é sintomático do desencontro literário luso-galego por duas razões: por um lado, porque se trata de uma das grandes novelas da literatura galega, considerada pela crítica especializada como uma verdadeira obra-prima; por outro lado, porque a sua leitura em ambiente lusófono não pode deixar de convocar um dos mais belos textos das literaturas em português: *João Vêncio: os seus amores*, do angolano José Luandino Vieira. Estranhamente, entre tantos ensaios sobre essa outra obra-prima, não se encontra nenhuma referência a Blanco Amor.

Apresentemos brevemente *A esmorga* para que se perceba a pertinência da aproximação. Cipriano Canelo (também conhecido por Cibrán, Castizo, Tiñica ou Puchapodre) narra, perante um magistrado, ao longo de dois dias, os acontecimentos que viveu com dois companheiros de farra, Juan Fariña (Xanciño, Alifante ou Peitodemacho) e Eladio Vilarchao (Milhomes Papaganduxos, Setesaias ou Maricallas), durante um período de aproximadamente 24 horas. *A esmorga* em que os três participaram corresponde a uma espécie de “rally das tascas”: como forma de divertimento em grupo, os três jovens adultos (o narrador tem 24 anos, sendo de presumir que os outros tenham uma idade aproximada) vão percorrendo uma série de tavernas, consumindo muito álcool e envolvendo-se numa série de peripécias que incluem o incêndio de uma propriedade, uma violação, um homicídio e uma morte por afogamento, aparentemente accidental.

A novela interessa, evidentemente, pela história, pelas suas personagens, pelo seu significado estético e ideológico, mas interessa também pela estrutura em que assenta: num primeiro nível, temos um narrador extradiegético, identificável com o autor empírico, que intervém no capítulo preliminar da novela e nos parágrafos finais; num segundo nível, temos um narrador-protagonista que, parecendo estar a contar uma história, está efectivamente a depor, em ambiente judicial, de resto pouco claro. E talvez possamos ver aqui um primeiro ponto de aproximação entre as duas obras: o narrador de Blanco Amor apresenta

a narrativa como verdadeira, embora reconheça tratar-se de uma verdade instável; Luandino Vieira, ainda que o não declare, deixa na obra algumas pistas que permitem vislumbrar uma base pelo menos verosímil na história. De facto, um pouco à semelhança do que fará bem mais tarde García Márquez em *Crónica de una muerte anunciada*, o narrador da história auriense declara basear o seu relato nos papéis do tribunal e na memória de dois contemporâneos, um tio meirinho e um alfaiate filho de outro alfaiate que fora colega de Milhomes. Nota, porém, que este último “Contá-bao dunhas vinte ou trinta maneiras, asegún o humor que o acometese no seu desenrolo” [Blanco Amor 2022: 10<sup>1</sup>]. Acrescenta ainda que os acontecimentos tinham ocorrido há 90 anos (o que equivale a dizer 1869, se aceitarmos a correspondência entre este narrador e o autor empírico) e que a recolha de informações fora feita há 40. No caso do autor angolano, o leitor vai percebendo que a pessoa a quem o narrador-protagonista dirige o seu discurso é um companheiro de prisão que se caracteriza por ser uma pessoa educada, distinta e politizada, com orientação de esquerda (identifica a cantiga que “começava sempre por «de pé, de pé...», qualquera coisa assim.”, [Vieira 1987: 26<sup>2</sup>]. Mais ainda: numa entrevista a Michel Laban feita

---

<sup>1</sup> A partir daqui as referências retiradas de *A esmorga* serão identificadas apenas pelo número da página.

<sup>2</sup> Doravante também as citações do livro de Luandino Vieira serão identificadas pelo número da página.

em 1977, Luandino explicou o ponto de partida da *estória*, que, apesar de ter sido escrita em 1968, no Tarrafal, só seria publicada dois anos depois do encontro com o investigador francês. Disse ele:

É uma narrativa que um preso me contou na cadeia durante vários dias, a história dos seus três amores, e que é realmente, quanto a mim, através dessa história, uma panorâmica muito lírica do homem do mundo colonial dividido, fragmentado. Ele tinha sido marinheiro e portanto utilizava uma linguagem fabulosa: sabia um bocado de inglês, sabia um bocado de espanhol, falava mal português, misturava com quimbundo e era, digamos em língua comum, um perverso... Mas contava, tinha um tal poder de evocação poética que tudo quanto ele contava, inclusive actos de pederastia, ganhava na boca dele um tom poético extraordinário... (...) Só que ele contou-me isto em Luanda, eu escrevi no Tarrafal, anos e anos depois. [Aavv., 1980: 53-4]

Temos, portanto, para já, dois pontos que aproximam as obras em causa: uma certa relação com a factualidade e o ambiente judicial que domina o espaço – físico, social e psicológico. Em *A esmorga*, estamos aparentemente na fase de inquérito, uma vez que não há referência à intervenção de advogados, testemunhas ou

assistência. Percebe-se também que passou algum tempo desde os acontecimentos, embora não saibamos quanto. Fica ainda a saber-se que esta não é a primeira vez que o depoente responde a perguntas, uma vez que se queixa a espaços de ter sido violentamente agredido no “coartelillo” por “aquiles criminales” [92] que “anda[n] de uniforme” [102] e que assim tentavam fazê-lo confessar um roubo e o homicídio:

A un home mozo e de bo sangue, ninguém lle pode pór a mau no rosto da súa cara, tendo as maus pexadas coas esposas, sen que senta degoiros de morrer naquíl mesmo instante... Iso non é de homes, e non sei como hai homes cristiaos que llo fagan ós outros homes tamén crisriaos. [41-2]

Na novela de Luandino Vieira, o espaço é a prisão. Aí um narrador-protagonista assume a palavra do início ao final do texto, na tentativa de responder à pergunta de um misterioso interlocutor a quem nunca temos acesso direto: “Este muadié<sup>3</sup> tem cada pergunta!... Porquê eu ando na quionga<sup>4</sup>?...” [13]. Algo de semelhante acontece na obra de Blanco Amor: tirando o capítulo preliminar e os parágrafos finais, o texto é todo ocupado pelo discurso de Cibrán, sendo as intervenções do magistrado representadas através de um travessão seguido de um espaço em branco. Apesar disso, em ambas as

---

<sup>3</sup> Senhor.

<sup>4</sup> Prisão.

obras, há no discurso do protagonista elementos que permitem perceber o conteúdo das falas dos interlocutores. Quanto a estes, as diferenças são significativas. Na obra galega, trata-se de um magistrado que se comporta como um questionador, globalmente hostil e representando um poder algum tanto opressor. Não se coíbe, por exemplo, de mostrar sinais de impaciência, ordenando ao depoente que não se afaste da matéria dos autos ou pressionando-o para assumir a autoria de certos factos. Por esse motivo, o narrador, que tenta ser educado e pede frequentemente desculpa por recorrer ao calão ou por usar algum palavrão, vê-se às vezes obrigado a reagir: “Señor, pré-golle que me non faga decire o que non dixen...” [84].

Já na novela angolana, o narrador elogia amiúde o seu interlocutor: “O senhor tem um coração de monandengue<sup>5</sup>, seus cabelos-de-fuba<sup>6</sup> adiantaram, é a prova digital...” [52]; ou “O senhor é mesmo civilizado: respeitou meu doer, deu silêncio sem interromper o curso.” [83]

Outro importante aspeto comum tem que ver com o reconhecimento por parte dos dois narradores da importância da palavra e do interlocutor para a obtenção de sentido, num processo que não anda longe do que é praticado na psicoterapia. Veja-se esta declaração de Cibrán: “E quizabes iste

tanto falar é pra vere se eu mesmo me entendo, que ainda moitas vegadas falo sen falare con ninguén, que mesmo somella como si en vece de sere eu un fose dous.” [86] Compare-se com as seguintes passagens da novela de Luandino: “Eu queria pôr para o senhor minhas alíneas. Necessito sua água, minha sede é ignorância...” [13]; e:

Tem a quinda<sup>7</sup>, tem a missanga. Veja: solta, mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria. Por isso aceito sua ajuda. Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga – adiantamos fazer nosso colar de cores amigadas. (...) Por isso pergunto depoimento de muadié: vida de pessoa não é assim a missanga sem seu fio dela, misturada na quindinha dos dias? [13-4]

Outro importante ponto a unir as duas obras é a importância atribuída ao passado na explicação do presente. Cibrán desafia várias vezes a impaciência do juiz, enfatizando que os acontecimentos têm um encadeamento que deve ser respeitado: “– Si, señor, si; xa vou ó conto. Non fago máis que ir ó conto, anque non pareza. Na vida dos homes, aínda dos homes coma min, non lle é todo arroutada, que as cousas requiren ter o seu comenzo, e moitas vegadas o que se ve sae do que non se viu” [15]. João Vêncio (Juvêncio Plínio do Amaral, João Capitão, Francisco do Espírito Santo ou *Aliás*) vai ainda mais longe: recua à infância e à estrela – de (impossíveis) três pontas

<sup>5</sup> Criança.

<sup>6</sup> Fuba – farinha de milho. Se bem interpretado, o narrador afirma que a reacção emocional do alocutário se manifestou nos cabelos, constituindo uma prova tão indelével quanto as impressões digitais.

<sup>7</sup> Cesto sem tampa.

– dos seus amores para tentar explicar o crime de que está acusado. Apoiando-se em aforismos “Só na nascente o Kwanza não é rio sujo, mentira muadié?”, [23], na linguagem metafórica (“Doutoro juiz, delegado e outros maiores de leis, eles só vêem a linha recta, não sabem a porta estreita.”, [48] e numa série de histórias, tenta explicar as suas contradições, começando por assumir, embora de forma enviesada, o crime de que é acusado:

Tentativa premeditada de homicídio frustrado, anga hanji<sup>8</sup>: tentativa de homicídio frustrado, isto é: premeditada tentativa de homicídio – que eu queria mesmo matar a minha barona a frio-sangue, passarinho aleijado só, para lhe pendurar no cinto se torce-lhe o pescoço, o que me incrimina a alínea. [14-5]

Admitindo a intenção de matar a namorada que apanhou em flagrante com um comerciante branco, João Vêncio nega, contudo, o conceito de homicídio: para ele, a companheira, tendo violado o espaço sagrado do amor, já estava morta; tratava-se apenas de lhe fazer o mesmo que, quase por piedade, se faz a um pequeno pássaro quando já está ferido pela pedra da fsga.

Um outro aspecto que decorre do anterior tem que ver com o facto de ambos os narradores terem um conflito de princípio com os representantes da justiça. No caso do livro de Luandino Vieira, a questão ficou bem explicada através da imagem da linha recta e da porta estreita. Em diversos momentos,

o narrador revela, aliás, a sua indignação: “Porquê mais palavras feias na justiça são mais, no amor são menores? O que eu fiz mesmo, o que não me deixaram concluir acabar, cabe nesses chavecos de palavrasas? A justiça é desonesta, muadié!...” [17]. Em *A esmorga*, o conflito é mais discreto e começa por ter uma marca social e, de algum modo, identitária. O juiz, como Cibrán tem o cuidado de frisar, é de fora e fala outra língua: quando ouve ler a acusação, o protagonista comenta que “non foi moito o que entendín” ([13]), o que justifica com a circunstância de “non esta[r]mos moi afeitos a ouvir ler en castelán, que eiquí non o falamos” (*ibid.*). Por outro lado, mostra o receio de não ser compreendido pelo magistrado, não tanto pela questão linguística, mas sobretudo pela diferença de condição social e pelo facto de o acusador ser de certa forma estrangeiro. A determinado momento, diz Castizo: “Vostede non o sabe, nen ten por que sabelo, porque é home de pruma” [45]. E, noutras alturas, chama a atenção para a importância da cultura local, a propósito, por exemplo, das alcunhas: “só era pra irmonos entendendo, pois xa me vou deprocatando que vostede non é deiquí...” [20].

Esta vertente da língua, não tanto como dialeto, mas sobretudo como socioleto e ideoleto, constitui um ponto central da identidade dos narradores e uma das razões por que ambas as novelas são consideradas pequenas obras-primas das respectivas literaturas. No caso de Castizo, há que sublinhar, em primeiro lugar, o uso do galego, numa época em que ele tinha sido fortemente restringido pelo regime de Franco,

<sup>8</sup> Ou ainda.

que aliás impediu a publicação de *A esmorga* em Espanha em 1959. Por outro lado, como tem notado a crítica especializada, importa dizer que se trata de um galego popular, onde surgem com frequência vulgarismos e mesmo palavras, a par de castelhanismos e de formas afetadas por fenómenos fonéticos vários (sobretudo sínopes e próteses). Este registo linguístico é acompanhado do recurso a provérbios e fraseologias tradicionais (“Díxolle o pote á sartén”, [22]; “Coustume barro e fariña poder soparalos”, [23]; “Sete xastres non fan un home”, 24]; “Comimos coma abades”, [58]; “Sempre é mais o bruído que as noces”, [76]. No caso de *João Vêncio*, a proposta linguística é mais revolucionária, como aliás se anuncia na espécie de subtítulo: “uma tentativa de ambaquismo literário a partir do calão, gíria e termos chulos”. Ambaquista, como se lê em qualquer dicionário, é o indivíduo natural de Ambaca, região angolana da província do Cuanza Norte. Como lembra Salvato Trigo [1981: 611], era entre os seus habitantes que a administração colonial recrutava, no século XIX, muitos dos seus funcionários de categoria inferior, o que explica que *ambaquista* tivesse passado a designar também o nativo que imitava o colono (no vestir, no falar português, no interesse por questões jurídicas), assumindo assim o sentido de “indivíduo palavroso, rebuscado”. Sendo assim, “ambaquismo literário a partir do calão, gíria e termos chulos” é uma *contadictio in terminis*: tratar-se-ia de fazer uma literatura de beletrismo a partir daquilo que, nessa corrente, é considerado como lixo linguístico. Por outras palavras, a proposta consiste em fazer o belo a partir do

feito, o luxo a partir do lixo. E esse era um trabalho que Luandino vinha praticando desde, pelo menos, 1964, data da publicação de *Luuanda*: a criação de uma língua literária nova que servisse de base a uma literatura efetivamente angolana, distinta da literatura colonial que ainda subsistia na época. Não se justifica, pois, falar em inverosimilhança: a língua falada por João Vêncio é uma língua adequada à personagem, inventada pelo autor, embora a partir de fenómenos característicos do português de Angola, em particular da variante falada nos musseques de Luanda. Trata-se também de uma forma de a personagem enfrentar um obstáculo que todos nós, em certos momentos, podemos experimentar: “As palavras mentem.” [18], diz o narrador. Mas, apesar disso, acrescenta mais à frente: “As palavras mentem mas as pessoas falam verdade com elas!” [74] Para isso, há que mudar a língua, como hoje todos vamos fazendo mais regularmente, sob a pressão de movimentos sociais vários. No caso de João Vêncio o resultado é o tal “tom poético extraordinário” de que falou Luandino Vieira na entrevista atrás citada. E uma das suas manifestações mais interessantes são os aforismos, equivalentes dos provérbios de Cibrán: “O quituta-tuje<sup>9</sup> é da féz<sup>10</sup> que faz o brilho que traz.” [14]; “No ovo já está o pintinho, cada cor é o ar com is...” [18]; “Eu não gosto de homem sem z inimigos – é cão batido, todos têm pena.” [30]; “Mentira é assim, muadié: fubazinha de diabo com

<sup>9</sup> Escaravelho, animal copógrafo, isto é, que se alimenta das próprias fezes.

<sup>10</sup> Singular – inexistente – de fezes.

branquez de anjo em nossas mãos.” [61]; “Amor de mãe é ódio exclusivo, rosneiar de cadela com seu osso?” [80].

Castizo e Vêncio são personalidades diferentes, separados pelo menos por meio século, pelos quilómetros da distância entre Ourense e Luanda, pela formação escolar (provavelmente nula no primeiro caso, ao passo que a personagem de Luandino declara ter frequentado o seminário). Mas há também uma série de aspetos comuns, para além daqueles que já foram referidos: ambos vêm de famílias desequilibradas (Castizo não conheceu o pai, não sabia do irmão e perdera uma irmã, afetada por doença mental; Vêncio não conheceu a mãe, dava-se mal com a madrasta e do pai diz que “Vivo é, mas não existe mais, virou industrial de padaria.”, [19]; ambos vêm de meios pobres onde a tinha se manifesta (Cibrán ficou a dever-lhe dois dos seus apelidos, Tiñica e Puchapodre; na novela angolana é Mâistrêla quem é atingida pela doença); ambos lidam, embora de forma diferente, com a homossexualidade masculina (Castizo despreza Milhomes e sente nojo perante algumas das suas brincadeiras com Bocas; João proclama Mimi o centro da estrela dos seus amores, embora pergunte: “amigo de mulher e amante de homem, etcétera, pode-se?”, [22]; ambos manifestam apreço por figuras político-sindicais populares (no caso de Castizo, Serantes, que se referia à “perra vida del trabajador”, [18, e, do lado de Luandino, Diodato, que falava na “Fraternidade operaira!”, [26]. Não obstante, nenhum dos narradores manifesta consciência de classe, apesar de reconhecerem ser vítimas de um siste-

ma de opressão capitalista e colonial; pelo contrário, ambos parecem acreditar e resignar-se a uma espécie de fatalismo. Esse comportamento é mais explícito no caso de Castizo:

Nós iamolas facendo de tal xeito coma si as fixeramos sen darnos conta, ó menos pelo tocante a min, pra que logo non tivesen remedio, como quen vai fechando portas tras de si e guindando coas chaves, como pra non querer voltar, tal coma se adreded camiñáramos á nossa pirdición. [80]

Já quanto a João Vêncio, o sentimento é mais difuso e manifesta-se logo numa das primeiras frases da novela: “Meus amores, meus azares, miondona<sup>11</sup>...” [13]. Não se trata, contudo, em nenhum dos casos, de uma fuga à responsabilidade: de modos diversos, até porque estão em fases diferentes do processo judicial, ambos os pícaros confessam uma culpabilidade, mas não aquela de que são acusados ou pela qual foram condenados. Estamos assim perante formas problemáticas de confissão: condicionada pelas circunstâncias e pelas consequências, pelo ambiente de poder e de violência (mesmo que simbólica) que a rodeia, a confissão afirma-se nos dois casos como um processo doloroso que traz para fora o que estava escondido, o indizível, o pessoal, mas também, e apesar de tudo, como um ato marcado pela liberdade de dizer a verdade através da manipulação da língua e, portanto, da mentira.

---

<sup>11</sup> Sorte.

A conclusão é a mesma nas duas obras: não é possível julgar o outro, quem quer que ele seja, quaisquer que sejam as suas circunstâncias. Eduardo Blanco Amor e Luandino Vieira, afastados no tempo, no espaço e no ambiente, forma capazes de o mostrar brilhantemente.

---

## Referências bibliográficas

AA.VV.

1980: *Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Lisboa: Edições 70.

AA.VV.

1981: *Homenaxe a Blanco-Amor*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

BLANCO AMOR, Eduardo

2022: *A esmorga*. Vigo: Editorial Galaxia.

BLANCO AMOR, Eduardo

2023: *A borga*. Tradução de Pedro Ventura. Lisboa: Guerra & Paz.

FORCADELA, Manuel

1991: *Guia de lectura de "A esmorga" de Eduardo Blanco Amor*. Vigo: Edicións do Cumio.

TRIGO, Salvato

1981: *Luandino Vieira, o logoteta*. Porto: Brasília Editora.

VIEIRA, José Luandino

1987: *João Vêncio: os seus amores*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições 70.

## Problematic confessions and impossible justice

### Abstract

The goal of this paper is to bring together two works that, despite their similarities, have never been read in a comparative way: *A Esmorga* (1959), by the Galician Eduardo Blanco Amor, and *João Vêncio: os seu amores* (1979, but written in 1968), by the Angolan José Luandino Vieira. In both novels we have the resumption of a certain peninsular picaresque tradition and the invention of a language capable of expressing the particularity of marginal characters who produce long monologues, even if directed at someone: a judge in the first case, and a possible prison companion in the second. Furthermore, both books question us – and this is perhaps their most important aspect – about the possibility of confession and justice.

**Key words:** José Luandino Vieira; Eduardo Blanco Amor; confession; justice.

---

## NOTA BIOBIBLIOGRÁFICA

U. Porto / CITCEM (ORCID: UIDB/04059/2020; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: [ftopa@letras.up.pt](mailto:ftopa@letras.up.pt). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6929-5618>