

**QUATRO MULHERES, QUATRO CANÇÕES: A  
REPRESENTAÇÃO DO ESTEREÓTIPO FEMININO NA LÍRICA  
DE CHICO BUARQUE**

**FOUR WOMEN, FOUR SONGS: THE REPRESENTATION OF  
THE FEMININE STEREOTYPE IN CHICO BUARQUE'S POETRY**

*Henrique Lima Araújo<sup>1</sup>*

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.142641

**RESUMO:** O artigo busca analisar a representação do estereótipo feminino em quatro canções femininas da obra de Chico Buarque, levando em conta as letras das canções, os arranjos e as entoações. São elas: “Com açúcar, com afeto”; “Olhos nos olhos”; “Folhetim” e “Se eu soubesse”. Ao final, conclui-se que, embora a sociedade tenha mudado da primeira à última canção, a representação das mulheres seguiu-se semelhante.

**ABSTRACT:** The paper aims to analyze the representation of the feminine stereotype in four feminine songs of Chico Buarque's work, taking the lyrics into account, as well as the

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras (UFRGS). Mestrando na UFRGS. Linha de pesquisa: Literatura, Sociedade e História da Literatura. Título da pesquisa: “O Desassossego Narrativo na Infância da Modernidade: o hipertexto no *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa”.

arrangements and intonations. They are: “Com açúcar, com afeto”; “Olhos nos olhos”; “Folhetim” and “Se eu soubesse”. At the end, we argue that it is possible to highlight that, in spite of social changes from the first to the last song, the representation of women remained similar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Chico Buarque; feminino; estereótipo.

**KEYWORDS:** Chico Buarque; feminine; stereotype.

**A**o longo dos seus cinquenta anos de carreira, Chico Buarque compôs ao todo, sozinho ou em parcerias, 328 canções.<sup>2</sup> Dessas, 31 são intituladas integral ou parcialmente com algum nome de mulher, outras 31 têm no título certa palavra que remete à figura feminina, como “ela”, “morena”, “mulher”, “menina”, e 55 canções são cantadas por uma voz feminina. Esse recorte totaliza um número de 103 canções,<sup>3</sup> pouco mais de 30% de sua obra, número significativo e que justifica a importância do estudo

---

<sup>2</sup> Contagem a partir de WERNECK, Humberto. *Tantas Palavras: Todas as Letras e Reportagem Biográfica*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006. O livro traz 311 letras de canções de Chico Buarque. Essas somadas às dez canções do álbum *Chico* (2011), e às sete canções inéditas do álbum *Caravanas* (2017), publicadas posteriormente, formam o corpus de 328 canções. Todos os excertos de canções reproduzidos doravante foram extraídos da mesma bibliografia.

<sup>3</sup> A soma das partes não resulta no todo porque algumas canções fazem parte de mais de uma categoria.

dessa faceta buarqueana.

Diante desse panorama, minha proposta é analisar quatro de suas canções com eu-lírico feminino, sendo elas “Com Açúcar, Com Afeto” (1966), a primeira desse modelo, “Olhos nos Olhos” (1976), “Folhetim” (1977-1978) e “Se Eu Soubesse”, a última, publicada no álbum *Chico* (2011), percebendo as mudanças na sociedade e no papel da mulher ao decorrer dos anos e ressaltando a presença de um estereótipo feminino nas vozes das canções.

### **SOU DESSAS MULHERES QUE SÓ DIZEM SIM**

“Com Açúcar, Com Afeto” é uma canção feita em 1966 por encomenda de Nara Leão, “que adorava cantar músicas onde a mulher fica em casa, chorosa, e o marido na rua, farreando” (HOMEM, 2009, p.38). A gravação de Nara é a original, mas analisarei abaixo a versão de Fernanda Takai para o álbum *Luz Negra* (2009).

No início da canção, há um arranjo instrumental feito por uma guitarra, um baixo elétrico, um piano e, logo depois, uma bateria, que, juntos, dão a ideia de batidas de relógio. O tédio da mulher esperando em casa o marido que está na rua já é visto antes mesmo da letra entoada. A voz melíflua de Fernanda Takai, que encontra os agudos mais facilmente, ajuda na interpretação da canção, pois reforça o tom de uma mulher delicada, doce e passiva às vontades do marido.

A forma arrastada que Takai entoa os primeiros versos também parece proposital: é como se há horas a mulher já estivesse cantando aquilo, se lamentando sozinha em casa. A música soa então como um desabafo, um lamento, uma desesperança. Ao longo da canção, o ritmo parece ir num lento crescente, até os versos “Vai bater um samba antigo/Pra você lembrar”. Nesse momento, da segunda para a terceira estrofe, há a maior pausa da entoação, restando apenas o arranjo instrumental novamente. Porém, dessa vez, as batidas do relógio são mais rápidas, amalgamando a ideia de um coração que bate acelerado, ansioso: o marido está chegando em casa.

Dessa forma, todo aquele lamento inicial é esquecido. Nos três últimos versos da canção: “Logo vou esquen-tar seu prato/Dou um beijo em seu retrato/E abro os meus braços pra você”, a felicidade está contida na melodia e na voz de Takai. Uma felicidade que, como qualquer apogeu, é o ponto mais alto, mas também o início da queda, já que o *happy end* dura apenas até o raiar do novo dia, quando o marido sai de casa novamente. Como a canção é encerrada no jantar e não no início do dia seguinte, a letra não fecha o ciclo presente em qualquer cotidiano, oferecendo uma ideia enganosa de uma narrativa que parte da tristeza rumo à felicidade, quando, na verdade, sua estrutura é cíclica.

Além disso, um verso chama a atenção: “Qual o quê”, repetido quatro vezes e expressando quatro momentos dis-

tintos da mulher na canção – recurso usado seguidamente na lírica de Chico Buarque. O verso em si já se destaca, pois significa uma exclamada desconfiança, espécie de inversão dos versos anteriores que costura os diversos momentos da canção, pois na primeira ocasião, logo no início da canção, nos versos: “Com açúcar, com afeto/Fiz seu doce predileto/Pra você parar em casa”, nota-se o esforço feminino de parar esse homem no ambiente doméstico, agradando-o com carinho e com doces, mesmo sabendo que é tudo em vão.

Na segunda ocorrência aparece depois de: “Você diz que é operário/Sai em busca do salário/Pra poder me sustentar”, isto é, o eu lírico feminino sabe que ele não sai em busca do salário e que, mesmo se saísse, não seria para sustentá-la. O terceiro momento vem depois de “Quando a noite enfim lhe cansa/Você vem feito criança/Pra chorar o meu perdão”. Aqui, surge uma faísca de revolta, um cansaço de todos os dias dar suporte ao marido, que repetirá tudo no dia seguinte, mas que chorará infantilmente ao final. É o momento que ela quer ser forte com o marido, mas sua vontade não chega a ser concretizada.

A quarta e última vez em que o verso aparece é depois de “E ao lhe ver assim cansado/Maltrapilho e maltratado/Ainda quis me aborrecer”; aqui a mulher nem aceita o aborrecimento, ela cuidará do marido feliz, sem qualquer espécie de transtorno.

Em uma primeira leitura, pode parecer que a atitude

da mulher esteja a serviço de contrariar seu marido, porém, em uma outra, mais atenta, quando a entoação é levada em conta, fica evidente a presença de uma certa e genuína felicidade. Uma alegria em que cabe a rebeldia e a submissão de alguém que polvilha com açúcar os passos seguintes do marido, sempre previstos acertadamente: “Sei que alguém vai sentar junto”, “Você vai querer cantar”.

Ao refletir sobre o papel feminino nas canções de Chico, Adélia Bezerra de Meneses afirma: “Excluída da esfera da produção, alijada do mundo do poder: eis o lugar social da mulher na sociedade patriarcal” (MENESES, 2000, p. 45). Restrita ao ambiente doméstico e à espera do marido, a mulher de “Com Açúcar, com Afeto” faz parte de uma sociedade patriarcal, mesmo em meio à década de 1960, quando os movimentos contraculturais ganham força no mundo, entre eles o feminista. Acompanhando essas transformações como membro da elite cultural brasileira, Chico parece cantar uma geração anterior a sua e não o contexto histórico agitado em que ele está inserido.

Dez anos depois, Chico compõe “Olhos nos Olhos” e envia para Maria Bethânia, que a grava e torna sua versão definitiva.<sup>4</sup> Das quatro mulheres analisadas no ensaio, a mulher de “Olhos nos Olhos” é a única que sofre uma transformação profunda ao longo da canção. Isso a coloca na categoria dos personagens esféricos – em oposição aos

---

<sup>4</sup> A versão analisada está no álbum *Pássaro Proibido* (1976), de Maria Bethânia.

personagens lineares (CANDIDO, 1968, p. 98) – e, consequentemente, nos mais interessantes. Em contraponto, a melodia parece ser linear, pois não há grandes variações entre graves e agudos. A música toda é feita num equilíbrio que remete à tranquilidade do eu cancional. O arranjo da voz e o instrumental, associados, conseguem traduzir a calma presente nessa mulher.

As palavras “quero ver”, repetidas três vezes ilustram muito bem a questão da alteridade: o esforço dessa mulher não é ficar bem, mas fazer o outro perceber esse estado, que só então é legitimado: “quero ver o que você diz/Quero ver como suporta me ver tão feliz”. O eu lírico feminino, embora calmo e satisfeito com sua condição, não está de todo desintegrado da figura masculina. Nessa canção, a impossibilidade de falar do feminino sem falar do masculino e vice-versa se acentua. Nas entrelinhas, resta o desejo da mulher mostrar-se autossuficiente, ao contrário do homem, a quem ela seria fundamental. E, através disso, ela parece rebaixar deliberadamente seu interlocutor: “Quantos homens me amaram/Bem mais e melhor que você”.

No entanto, o curioso é que a expressão “Olhos nos Olhos” dá a ideia de igualdade, de equivalência. Os dois – homem e mulher – estão no mesmo nível, olhos nos olhos. O que leva à reflexão: será que a equivalência entre gêneros só é conquistada de fato quando a mulher rebaixa o homem para perto de si, definindo-se automaticamente como inferior? Certamente essa é uma questão mais longa

e que abarca diversos campos artísticos e teóricos, mas no cancionero de Chico parece que a resposta é sim. Ou a mulher é inferior ou ela é igual, com o homem deslocado para baixo.

Apesar de serem apenas dez anos que separam “Com Açúcar, Com Afeto” de “Olhos nos Olhos”, muitas coisas aconteceram no mundo, de modo que são duas sociedades bastante distintas. Principalmente em 1968, ano que contou com uma onda de movimentos feministas ao redor do mundo, entre eles a “Queima de Sutiãs”, ocorrida nos Estados Unidos. As mulheres reivindicavam direitos iguais, liberdade de expressão e autonomia. Ou seja, quando Chico compõe “Olhos nos Olhos” parece estar mais afinado com essa agitação da época do que quando escreve “Com Açúcar, Com Afeto”, mesmo com os problemas já expostos anteriormente.

A terceira canção selecionada, “Folhetim”, foi composta entre 1977 e 1978 especialmente para a peça *Ópera do malandro*. A versão mais reconhecida segue sendo a original, na voz de Gal Costa.<sup>5</sup>

Assim como em “Com Açúcar, Com Afeto”, o arranjo instrumental também chama a atenção. As variações tanto da força quanto do volume do saxofone aproximam-se da fala. Quando o instrumento atinge notas mais agudas, a fala feminina transforma-se em súplicas, em gritos, como

---

<sup>5</sup> Presente no álbum *Meu Nome é Gal* (1988), de Gal Costa.

afirma Luiz Tatit: “Plenamente consciente de que faz letras de canção e não poesia, no sentido literário do termo, Chico pôde [...] conceber contornos já em si sugestivos para o canto: melodias que pedem para dizer alguma coisa.” (TATIT, 2002, p. 234)

Diferentemente de “Olhos nos Olhos”, aqui há uma grande extensão melódica: Gal atinge notas muito agudas já no verso “Por uma coisa à toa” e volta logo em seguida às notas mais graves. E a diferença parece ser justificada: se, em “Olhos nos Olhos”, a mulher estava calma, pacífica, serena, em “Folhetim”, ela se mostra agitada, inquieta. Esse estado de espírito está presente tanto no arranjo instrumental, desde os “apelos” iniciais, quanto na letra e até mesmo na interpretação de Gal, que acentuam uma determinada pressa.

Adélia Bezerra de Meneses (2000, p. 77) afirma que “é com ‘Folhetim’ que se evidencia a relação de poder que está à base do fenômeno da prostituição”. Prefiro não afirmar como a autora que essa mulher é prostituta, mas que *pode vir a ser* uma. Mesmo com um papel social diferente, que, conseqüentemente, influencia no discurso dessa mulher, busco mostrar que, o fato é que sendo uma prostituta ou não, isso não difere a visão estereotipada presente: a mulher que só diz sim em troca de qualquer coisa.

Também há a dissimulação, que é colocada como um atributo próprio às mulheres desde a Capitu de Machado de Assis, como se fosse inerente à feminilidade: nasceu mulher,

nasceu dissimulada<sup>6</sup>. A música toda é um jogo dela ludibriar o homem, potencializando-se nos versos “E te farei, vaidoso, supor/Que és o maior e que me possuis”. Além disso, essa mulher também se mostra ambígua, pois, embora seja tão decidida em suas atitudes, não tem grandes pretensões:

*Aceito uma prenda  
Qualquer coisa assim  
Como uma pedra falsa  
Um sonho de valsa  
Ou um corte de cetim*

*E eu te farei as vontades  
Direi meias verdades  
Sempre à meia luz  
(grifos meus)*

Reflexo de sua condição de oprimida socialmente, ela parece ter um horizonte de desejo restrito, que a faz querer tão pouco. Ela não quer nenhuma joia, pode ser qualquer bijuteria, qualquer pedra falsa; a valsa nem precisa ser real, pode ser só em sonho; o cetim também não precisa ser

---

<sup>6</sup> Essa representação será uma constante na obra de Chico: enquanto as mulheres são dissimuladas, mentirosas e interesseiras, os homens são violentos, rudes e fortes. O exemplo mais representativo dessa dicotomia é a canção “Se eu fosse teu patrão” (1983), que possui uma voz masculina e uma feminina.

uma vestimenta completa, com um corte ela já se satisfaz. Nem mesmo suas atitudes são inteiras: ela diz *meias* verdades, à *meia* luz. É uma mulher incompleta e que conhece apenas sua realidade vil.

Isso faz pensar se toda essa dissimulação é genuína. A mulher de “Folhetim”, embora descarte o homem tão logo acaba a noite de amor, parece chorar depois, quando está sozinha. Ela não é bem resolvida como a mulher de “Olhos nos Olhos”. A impressão é a de que sua felicidade é completa apenas quando ela está acompanhada de um homem – por isso que ela aceita tudo tão facilmente. Característica de dependência ampliada no verso “Sou dessas mulheres que só dizem sim”, ou seja, a pressuposição primeira e aparente é a de que existem outras mulheres como ela. Considero esse verso como central, pois desloca a canção do âmbito individual para o âmbito coletivo. Novamente é o feminino retratado na dependência do masculino, como nos clássicos contos de fadas.

Há na canção certa discrepância entre a linguagem e o eu lírico. Se por um lado essa mulher está inserida numa realidade mais humilde, pertencente às classes mais baixas economicamente, por outro ela fala o português da norma culta, raramente usado nesses contextos. A conjugação de acordo com a gramática tradicional dos verbos na segunda pessoa “quiseres”, “tiveres”, “vales”, “és” coloca essa mulher numa variedade linguística elevada, quando, na verdade, deveria ser popular. O que se pode afirmar, portanto, é

que essa conjugação não deveria ser do eu lírico, mas do autor, deixando transparecer para o ouvinte que, por trás de uma representação, há sempre um cancionista ou poeta. Nesse caso, por trás da mulher que canta, há um homem definindo o que essa mulher vai cantar, sendo muitas vezes a perspectiva masculina imposta sob o véu da voz feminina.

Mais de três décadas depois de “Folhetim”, encontramos outra sociedade, um pouco mais igualitária nas questões de gênero. O papel feminino está sendo questionado constantemente, com uma nova onda feminista. No mercado de trabalho, as mulheres vêm conquistando novos espaços.

Atualmente, o Brasil passou pelo seu primeiro governo feminino; temos uma mulher no posto mais alto europeu, o governo alemão; e uma mulher na diretoria do FMI, o mais alto cargo do mais poderoso órgão econômico do mundo. Uma distante utopia na sociedade das três músicas anteriores. Porém, em “Se Eu Soubesse”<sup>7</sup>, a sua última música de eu lírico feminino, Chico novamente canta uma mulher semelhante às da década de 1970. Com algumas pequenas diferenças, a lírica buarqueana permanece a mesma, assim como o estereótipo feminino consequente do comportamento do eu lírico. Vejamos:

O arranjo inicial também é notável. Com piano, violão,

---

<sup>7</sup> A versão analisada é a do álbum Chico (2011), nas vozes de Chico Buarque e Thais Gulin.

harpa e clarinete, ele nos dá quase a ideia de uma cantiga infantil, tamanha delicadeza. Quando a letra começa a ser entoada, o mais perceptível é a participação de Chico: a voz masculina que, em um dueto, também entoa o feminino. Depois, paralelamente à letra, percebe-se um estado de transe, tanto na voz de Gulin quanto na voz de Chico: um estado de espírito tão levemente elevado, quase flutuante, quase hipnótico. Isso ocorre devido ao tom agudo da canção e aos prolongamentos dessas notas, dando a impressão de que a mulher está suspensa no ar, leve e feliz, por causa do encontro na noite anterior com o ser desejado.

Quando ouvimos a letra, percebemos que a leveza dos primeiros segundos não significa uma cantiga infantil, mas é traduzida pelo despertar, pelo acordar de manhã depois de uma noite de amor. O andamento lento da canção remete à serenidade em que está essa mulher: é como se toda a música fosse cantada em uma voz baixa, quase inaudível, um sussurro. As interjeições “Ah” (entoadas seis vezes ao longo da canção) também ajudam nesse estado, pois são suspiros de felicidade que essa mulher se permite dar. Mas será que a felicidade dessa mulher é definitiva?

Um recurso utilizado por Buarque aqui é o uso de onomatopeias. Os versos “E aí, larari, larari, larirá” e “Pom, pom, pom” parecem simples, mas são dotados de significado. Ao sair e/ou sorrir para o rapaz, acontece à noite de sexo, representada pelas onomatopeias. O sexo está omissa, mas presente, e é ele que deixará a mulher em estado de graça,

definindo toda a canção, desde o primeiro acorde. Se nas quatro canções a mulher carrega características sensuais, se “a mulher sempre aparece, nas canções de Chico e na vida em geral, em situações densas de afeto, libidinalmente carregadas, de confronto com o masculino” (MENESES, 2000, p. 103), é em “Se Eu Soubesse” que o erotismo terá seu grau mais alto e decisivo.

É claro que não se pode deixar de comentar o fato do tempo verbal da música ser todo construído no pretérito imperfeito do modo subjuntivo: “se eu soubesse”, “se eu pudesse”, “se fosse capaz”. Isto é, a mulher não sabe, nem pode e nem é capaz. Nada o que ela diz ao decorrer da canção é feito. Ou melhor, tudo é feito ao contrário: ela corre perigos, tem amigos, bebe, ri à toa, cruza com o rapaz; olha a lagoa, vai à praia, ginga a saia, dorme nua, sonha com o rapaz e cai na sua conversa mole. Como uma imagem refletida no espelho, o tempo verbal ocasiona tal inversão, o “Qual o quê” dessa canção. Assim, a única coisa que acontece de fato – o sexo – é aquilo que não está dito, enquanto tudo que está dito não acontece. Então, mesmo possuindo tais liberdades que as mulheres anteriores não têm, como beber, gingar a saia e dormir nua, ela não está satisfeita. Principalmente pelo fato de que, ao fazer isso, ela sabe que se deparará com o rapaz e que aí perderá suas forças e estará totalmente entregue a ele.

Um verso que chama a atenção é “Não sou mais uma das tais”, vindo após “Ah, se eu pudesse, te diria, na boa”.

Ou seja, mesmo a despeito de seus esforços de se afastar do estereótipo presente na cabeça do interlocutor masculino, o eu lírico feminino acaba por reforçar o estereótipo, que esmaga a rebeldia de sua individualidade hipotética, conde-nando-a ao coletivo rebaixado. Ora, exatamente o mesmo discurso da mulher de “Folhetim”, com trinta e quatro anos de diferença: “Sou dessas mulheres/Que só dizem sim”.

Portanto, essa mulher também não tem seu *happy end*, pois sua felicidade é apenas instantânea – e só é possível através do encontro com o homem, como nas outras canções e como toda a tradição narrativa ocidental, seja literária, seja cinematográfica. Depois do encontro, das lembranças da noite anterior, cada um voltará a sua vida. Ela fará tudo novamente, mesmo contra sua vontade, até encontrá-lo de novo. Uma das poucas mulheres buarqueanas do século atual<sup>8</sup> tem sua essência igual às mulheres do século passado.

## **ME PEGO CANTANDO SEM MAIS NEM PORQUÊ**

*Se é verdade que houve uma nítida evolução da mulher na canção de Chico Buarque, não podemos afirmar que haja uma evolução linear da personagem feminina. Poderíamos, quando muito, falar em evolu-*

---

<sup>8</sup> Chico Buarque compôs no século XXI apenas quatro canções com eu lírico feminino. São elas: “Lábia” (2001), “Veneta” (2001), “Fora de Hora” (2005) e “Se Eu Soubesse” (2011).

*ção em espiral.* (MENESES, 2000, p. 96)

Esse excerto consegue ilustrar a medula percorrida pelo artigo: há até hoje o estereótipo feminino presente nas canções, com semelhanças entre a primeira e a última canção cantada por um eu-lírico feminino. A mulher mais bem resolvida, a mais independente e menos estereotipada das quatro é a de “Olhos nos Olhos”, mesmo com a necessidade do aval masculino. Se fosse uma evolução linear isso se daria em “Se Eu Soubesse”. Chico parece ter escolhido a sua mulher, com características limitadas e estereotipadas, dependente de um masculino opressivo, e com isso apenas “brinca” entre uma canção e outra: reforça alguns traços, apaga outros; colore mais uns, destoa outros.

Além disso, dos diversos paralelos traçados, percebe-se uma característica em comum nas quatro canções que é recorrente na obra de Chico, fazendo parte de sua dicção: a dilatação do tempo narrativo, transformando a canção em um pequeno conto, pois há o antes, o durante e o depois, de modo que a personagem tem um passado e um futuro e não só o momento presente: “Todas as canções no feminino, entre outras, exploram a tensão contida num estado passional sugerindo inúmeras narrativas anteriores, posteriores, causadoras ou decorrentes da paixão momentânea que aflige a personagem” (TATIT, 2002, p. 236). É evidente, portanto, a ocorrência – e a recorrência – de uma voz masculina opressora pairando em discursos femininos

submissos.

Passiva em “Com Açúcar, Com Afeto”, calma em “Olhos nos Olhos”, apressada em “Folhetim”, hipnotizada em “Se Eu Soubesse”, as mulheres buarqueanas dialogam entre si desde o início de sua carreira até os dias atuais. E Chico, o poeta masculino por trás dessas figuras, parece preocupar-se mais em efetivar nas suas canções os traços de sua dicção, já bem definidos, do que traduzir os anseios genuínos do feminino na sociedade em que está inserido.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

CANDIDO, Antonio, e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.

HOMEM, Wagner. *História de canções – Chico Buarque*. São Paulo: Editora Leya, 2009.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

TATIT, Luiz. “Dicção de Chico Buarque”. In: *O Cancionista*. São Paulo: Editora da USP, 2002.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WERNECK, Humberto. *Tantas Palavras: Todas as Letras & Reportagem biográfica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

## **DISCOGRAFIA**

BETHÂNIA, Maria. *Pássaro Proibido*. Phillips, 1976.

BUARQUE, Chico. *Chico*. Biscoito Fino, 2011.

COSTA, Gal. *Meu nome é Gal*. Polygram, 1988.

TAKAI, Fernanda. *Luz Negra*. DeckDisc, 2009.

Submissão: 24/01/2018

Aceite: 25/02/2018