

À LA MUSIQUE, À LA DANSE, À LE THEATRE!

O vestido teatral de festa de Maria Prado Guimarães

Resumo

O artigo investiga um vestido existente no acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Datado de 1904, foi propriedade de Maria Prado Guimarães. A partir da ligação do traje com o espetáculo *Mme. Sâns Gene*, reconstitui-se o contexto social, político e econômico do período em que ele foi concebido, analisando o traje como documento.

Palavras-chave: traje de cena; teatro; figurino

Abstract

The article investigates a dress in the collection of the Museu Paulista at the University of São Paulo. Dated from 1904, it belonged to Maria Prado Guimarães. The relation of the costume with the theatrical production *Mme. Sâns Gene* helps to reconstruct the social, political and economic context of the period in which he was conceived, analyzing the costume as a document.

Key-words: costume design; theater; costume.

Introdução

A atividade teatral na cidade de São Paulo em 1904 era bastante intensa. Muito pouco ou nada restava do pacato vilarejo dos anos 1500 e a promissora cidade do século XIX, que cresceu junto com a expansão das lavouras cafeeiras no interior do estado de São Paulo, se expandia. Já estava instalada aqui a Faculdade de Direito de São Francisco. As famílias enriquecidas pelo café e pelas indústrias tinham na cidade suas fabulosas residências e suas necessidades de consumo ambicionavam cada vez mais os produtos importados. A França era o grande modelo cultural do período e isso se refletia nas mais diversas atividades, como no teatro e na moda.

O teatro já era uma constante na cidade de São Paulo há algum tempo:

Desde 1554, data da Fundação da Cidade, o teatro tem sido uma constante em nosso meio. Antes mesmo do aparecimento de José de Anchieta (1534-1597) – nosso primeiro dramaturgo oficial – há indícios de que já havia atividade teatral nas terras brasileiras. Quem o atesta é o próprio Anchieta, no seu livro *Vida de Nóbrega*, ao afirmar que recebera deste a incumbência de escrever um auto para impedir abusos que se faziam com autos nas igrejas, o que indica que outros autos eram apresentados. (VIANA, 2010, p. 100)

Em 1793 já havia na cidade um edifício construído para apresentações teatrais, a Casa da Ópera (demolida em 1870). Ao longo do século XIX, diversos outros estabelecimentos teatrais surgiram, como o Teatro do Palácio (1811?-1860) - e alguns desapareceram com a mesma velocidade, como o Teatro do Bатуíra (1860-1870).

O primeiro Teatro São José ficou pronto em 1872 e podia receber cerca de 1200 pessoas. Foi um dos grandes destaques do período, por sua intensa programação cultural.

Foi uma prolífica aventura que, vencidas as mazelas administrativas, trouxe nomes e companhias significativas à cidade de São Paulo. Não foram apenas os estudantes da Academia de Direito; não foram apenas as companhias dos teatros do Rio de Janeiro; nem apenas os cantores líricos de diversas partes do mundo; nem as companhias de zarzuelas, ou as companhias portuguesas (a atriz Virgínia, João da Rosa, Margarida da Cruz, Lucinda e Lucília Simões...) Estiveram nele Carlos Gomes, Arturo Toscanini, Ismênia dos Santos e Sarah Bernhardt, que veio na primeira visita com *Frou-Frou*, de Meillac; *Adrienne Lecouvreur*, de Scribe e Legouvé; *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas e *Fedra*, de Racine. Na segunda visita trouxe *Tosca*, *Theodora* e *Cléopatra*, todas de Sardou; *Jeanne D'Arc*, de Barbier e *Mestre de Forjas*, de Ohnet, além de reapresentar *Frou-Frou*, *Adrienne Lecouvreur* e, claro, *A Dama das Camélias*. (idem, p.111)

Se o *bon goût* dos paulistanos se inclinava para as criações francesas no campo da arte, na moda a tendência não seria outra. Isso já ficava explícito no nome das lojas: “Louvre, Au Printemps, À Pygmalion, Au Paradis des Enfants (estas na rua 15 de novembro); Au Bon Marché e a À La Belle Jardinière (na rua de São Bento)”, que segundo Heloisa Barbuy, “correspondiam a célebres casas parisienses e funcionavam como palavras-chave para acesso imaginário à ‘capital do mundo’”(BARBUY, 2006, p. 174). A capital do mundo era, naturalmente, Paris!

Os ricos proprietários conheciam o que Paris tinha a oferecer e queriam que tudo estivesse disponível nos trópicos, para quando não pudessem estar presencialmente no *monde civilisé*. Chegaram assim os cafés, os restaurantes,

os bons hotéis, confeitarias, as lojas (finalmente!) de artigos importados, as brasseries, os barbeiros e cabeleireiras, as casas bancárias, joalherias e magazines.(ver VIANA, 2010)

Chegaram também os hábitos, os costumes sociais, as festas requintadas e as novas regras de comportamento.

Nesse cruzamento espetacular de culturas, de maneiras e hábitos, incluindo uma verdadeira revolução na educação, é que se insere o objeto de estudo deste artigo: o vestido de Maria Prado Guimarães (1897-?) (Figura 1).

O vestido do acervo do Museu Paulista

Figura 1- Maria Prado Guimarães, em foto com o traje de madame Sâns Gene, de 1904.
Acervo: Museu Paulista da USP.



A imagem da menina na Figura 1 poderia ser facilmente reduzida a uma foto posada de estúdio, prática bastante comum na cidade de São Paulo, bem como em muitas partes do Brasil desde meados do século XIX. Estes estúdios, muito bem equipados no caso de alguns fotógrafos muito conhecidos (ver GOULART E MENDES, 2007), poderiam oferecer também trajes mais elaborados para que os clientes - adultos ou crianças - literalmente pudessem sair bem na foto.

Aqui tem-se, no entanto, um importante exemplo de como é importante preservar o objeto material como parte da memória de determinada cultura.

Em 1992, o Museu Paulista recebeu da Sra. Maria Carolina Soares Guimarães, a doação do vestido e de parte dos adereços que estão nas imagens 2,3, e 4. A criança foi identificada como Maria Prado Guimarães, cujo apelido era Nenê. A doadora informou que a menina tinha então sete anos. A foto traz escrita a informação: “Mme. Sâns Gene, 1904”.

Figura 2- O adereço da cabeça. Acervo Museu Paulista da USP. Foto dos autores.



Figura 3- O leque. Acervo Museu Paulista da USP. Foto dos autores.



Figura 4- O broche, que na foto está no centro do decote. Acervo Museu Paulista da USP. Foto dos autores.



Mme. Sâms Gene? Madame Sem Embaraço, Madame Língua Solta? Pois bem, que menina avançada. Mas a escolha do tema do traje não é o único fator a chamar a atenção aqui.

De volta ao retrato, percebe-se então que o traje era da própria menina, pois se fosse do fotógrafo seria parte do acervo dele e não teria ficado com a Família Magalhães (claro, o destino pode ter feito uma trama indescritível e a peça teria voltado às mãos da menina, mas é uma hipótese menos plausível). Assim, é uma foto de estúdio, mas com traje da própria cliente.

O traje não foi alugado, como tinha sido costume em muitas festividades do século XIX e ainda o é hoje, apesar da invasão das fantasias feitas na China a preços muito módicos.

O traje pode ter sido confeccionado em São Paulo mesmo, bem como os adereços, que são bastante parecidos com adereços cenográficos de teatro.

Quem foi Mme Sâns Gene?

Figura 5- Retrato de Catherine Hubscher, esposa do Marechal Lefèbvre e Duquesa de Dantzig, chamada « Madame Sans-Gêne" (1753-1835). Data do quadro: c.1800. Acervo: Castelo de Versalhes.



Figura 6- A atriz francesa Réjane como Cathérine (centro, direita) e Madeleine Verneuil e Camille-Gabrielle Drunzer, esquerda, como as irmãs de Napoleão. 1893. Acervo: Biblioteca Nacional da França.



Catherine Hübscher (1753–1835) foi membro da realeza francesa. Tornou-se famosa por uma tragicomédia histórica escrita sobre ela por Victorien Sardou (1831-1908) e Émile Moreau (1877–1959) e que estreou em Paris em 1893, tendo a famosa Réjane no papel principal.

Na peça, ela é retratada como sendo uma pessoa simplória que ganha a vida como lavadeira. Em determinado momento, ofereceu seus serviços de lavadeira ao jovem Napoleão Bonaparte, então um simples cabo do exército francês que não conseguiu pagar uma conta – e que ela guardou, para depois, muito mais tarde, lembrá-lo que já eram conhecidos. Ela casou com o sargento

do exército francês François Joseph Lefebvre que se tornou Marechal da França e mais tarde recebeu o título de Duque de Dantzig.

Acontece que, em determinada altura, ela e o marido são acusados de traição. Ela que nunca controlou o que dizia enfrentou Napoleão, mostrando quem era e como a situação poderia ser revertida, apesar de seus maus hábitos e péssimas maneiras na corte.

O vestido e sua ligação com o teatro

A questão sobre a finalidade do vestido de Maria Prado Guimarães ficou especialmente delicada. Não se pode afirmar que tenha sido feito para um baile de Carnaval. Ou para um baile à fantasia, tão comum em eventos da sociedade do período.

Um dado curioso pode ser adicionado aqui. Em 1897, no já citado Teatro São José, que seria destruído pelas chamas em 1898, a atriz portuguesa Lucinda Simões encenou um dos maiores sucessos teatrais de toda sua carreira, juntamente com a filha Lucília Simões, brasileira.

Era *Mme. Sans Gene*.

O crítico do jornal O Estado de São Paulo, em 19 de outubro de 1897, assim comentou o espetáculo:

Só o talento de Lucinda influiu no ânimo do público que enchia completamente a vasta sala do São José. (...) Os cenários e o vestuário merecem atenção especial. São esplêndidos, verdadeiramente luxuosos. Talvez nunca se visse em São Paulo uma peça montada com tanto capricho. (MAGALDI e VARGAS, 2001, p. 30)

Figura 7- Anúncio do espetáculo o jornal O Estado de São Paulo (19/out/1897). Acervo do jornal.

THEATRO S. JOSÉ

COMPANHIA DRAMÁTICA DIRIGIDA PELA PRIMEIRA ATRIZ
Lucinda Simões, E DE QUE FAZ PARTE A DISTINGUIDA
ATRIZ BRASILEIRA Lucília Simões

2ª e última representação da peça de grande espectáculo, em 1 prólogo e
3 actos, original de V. SARDU, representada consecutivamente durante
dois annos em Paris, no theatro Vaudeville

Madame Sans-Gêne

O importante papel de CATHARINA (nome Sans-Gêne) é desempenhado pela 1ª actriz Lucinda.

Também parte igualmente todos os artistas da companhia.

A noite sem igual: O prólogo em Paris, no dia 10 de agosto de 1793, O 1º acto no palácio de Compiègne, em setembro de 1811. Os 2º e 3º actos, no mesmo palácio e na mesma época, no gabinete de trabalho do imperador Napoleão I.

Elaboração e capricho pela 1ª actriz LUCINDA

Commeçará ás 8 1/2 horas.

Amanha, quarta-feira, 29, a pedido, segunda e ÚLTIMA representação da primeira peça, em 1 acto.

O BEM-MONDE

Os bilhetes acham-se desde já a venda no scriptorio do Estado de S. Paulo, á rua. Quitandinha, do lado de dentro da taça, e depois na bilheteria do theatro.

PREÇOS — Casacaotes de 1ª e 2ª ordem, 20000; item de 3ª ordem, 15000; poltronas, 5000; cadeiras, 3000; galarias, 1500.

Diplo de espectáculo haverá desde para todas as linhas.

AVISO — Não realizar-se, nesta semana, os ultimos espectáculos nesta capital.

O curioso é que a menina do vestido, Maria Prado Guimarães, nasceu neste mesmo ano da encenação de Lucília Simões, 1897. É provável que o espetáculo tenha ficado na memória popular como um marco de luxo e elegância, resgatado quando a menina precisava do traje.

Há uma outra questão que envolve a confecção do traje. Quem o executou e onde o tecido foi comprado.

Se foi executado na cidade de São Paulo, não eram poucos os alfaiates e costureiras que aqui estavam, vindos da França e da Itália. “Alfaiates já havia muitos”, esclarece Heloísa Barbuy, e isso já em meados do século XIX.

As costureiras profissionais vieram depois. Quanto aos primeiros (NOTA: os alfaiates), entre uma maioria de Castros, Araújo, Lustosas e FONSECAS, introduziam-se já alfaiates franceses e ingleses como Bougarde, Fresnau, Holl. Depois chegaram os Bitteli, Rizzo, Michelazzo, Fittipaldi e outros tantos italianos. Um ou outro alemão também atuaram no ofício. (BARBUY, 2006, p. 172)

A técnica de modelagem do estilo império, o mesmo do vestido que o artigo aborda, talvez não fosse uma constante no dia-a-dia dos alfaiates e costureiras brasileiros. Mas Maria Paes de Barros destaca que por volta de 1865

Trajavam-se as senhoras muito simplesmente: seus vestidos de chita eram cortados e costurados em casa. Somente os vestidos bonitos de passeio, em geral de cassa, eram confeccionados por uma costureira. (BARROS, 1998, p. 50),

Jorge Americano aponta que em 1899 “não havia muitas lojas de roupas feitas para crianças” e que muitas vezes não se achava o desejado. Assim, proliferavam as costureiras, que “vinham buscar encomendas com os respectivos moldes, e traziam a confecção três dias depois. (...) Costuravam desde babadores e fraldas até roupas de meninos de calças curtas”. Americano esclarece ainda que:

Os vestidos de senhoras orientavam-se pelos figurinos franceses ou brasileiros que os copiavam escandalosamente. Gente de recursos médios chamavam a costureira, dava-lhe o molde tirado do figurino, cortado em folhas de jornal e depois ia experimentar. Gente de menores recursos fazia isso em casa, com a máquina de costura, que não faltava nas casas abaixo da média econômica”. (AMERICANO, 1957, P.63)

Ou seja, técnicos mais ou menos habilitados para a execução do traje já estavam na cidade há muito tempo. Quanto ao tecido, Barbuy esclarece que

“Todos recebiam tecidos da Europa, especialmente da França e Inglaterra”, adicionando que

Muitas das lojas de fazendas, que já se contavam às dezenas em meados do século XIX, foram-se tornando casas mais completas, isto é, estabelecimentos em que se realizavam todas as etapas do negócio de moda em vestuário: ali se importavam os tecidos e também roupas prontas, mantinham-se alfaiates ou modistas e oficinas de costura para produção local de roupas, e ofereciam-se também os acessórios necessários, tais como coletes, luvas e chapéus. (BARBUY, 2006, p. 174)

Talvez o traje não tenha sido confeccionado em um destes estabelecimentos, porque não traz nenhuma etiqueta. Mas ele foi modificado, como será visto adiante. Assim, há muitas possibilidades de execução: caseira, realizada pela mãe ou alguma funcionária habilidosa da casa; por uma costureira profissional; por uma modista, um alfaiate ou até mesmo por importação, já que o traje estava em moda porque o espetáculo em Paris permaneceu por mais de dois anos em cartaz.

A confecção do vestido

Na ficha técnica do traje no Museu Paulista constam as seguintes informações:

Vestido de cetim branco de cintura alta, forrado e entretelado; com manga bufante, pequena cauda (estilo império); no decote, passamanaria dourada (vide obs.) e na cintura e na parte inferior direita da saia em disposição aproximadamente triangular, bordado com sutache, lantejoulas douradas e pérolas.

Obs. – A passamanaria no decote foi colocada após uma reforma em data ignorada, pois o vestido originalmente tinha ombreiras douradas como está mostrado em foto anexa (Nota: neste artigo, é a figura 1).
Fonte: Base de dados do Museu Paulista.

Uma visão geral do vestido, de frente, é apresentada na figura 8. O exame físico da peça hoje, ainda em muito boas condições, permite perceber sua confecção esmerada, apesar do tecido já apresentar sinais de desgaste em alguns pontos. O vestido é todo forrado, com ótimo acabamento e possui entretelamento e saiate interno que ajudam a manter sua forma. O vestido, no estilo império, possui corpinho curto e pregueado, pequenas mangas bufantes e saia evasê bem estruturada.

É ornamentado por delicados bordados que utilizam sutache e diminutos paetês dourados além de pérolas.

Figura 8 – Visão dianteira e traseira do vestido de Maria Prado Guimarães.
Acervo do Museu Paulista.



O decote tem, como acabamento, um estreito babado franzido e uma passamanaria metálica dourada. Essa passamanaria, como já mencionado no texto, foi acrescentada posteriormente. A frente do corpinho curto apresenta duas ou três pequenas pregas de cada lado, feitas na linha da cintura alta. Não existe simetria, ou seja, cada lado tem um conjunto de pregas diferentes. Pode-se notar vincos permanentes na frente do corpinho, que dificultam a visualização do pregueado original, causados, talvez, por armazenamento inapropriado da peça antes de chegar ao Museu Paulista.

O corpinho, na sua parte traseira, tem uma abertura e apresenta pregueado mais bem definido e simétrico. De cada lado da abertura, estão 4 pequenas pregas, presas na linha da cintura e no decote. A abertura continua por 20 cm na saia, e o fechamento é feito por colchetes de gancho no corpinho e por colchetes de pressão, na saia. Para melhor acabamento, na parte da saia, a abertura tem um espelho com 5 cm de largura.

A união do corpo do vestido com a saia recebe, como acabamento, uma faixa de 3,5 cm aplicada sobre a costura, com pontos feitos à mão. A faixa é bordada com sutache e lantejoulas, formando um lindo arabesco dourado.

As figuras 9 e 10 mostram detalhes da frente e costas do corpinho. Na figura 9, pode-se ver a faixa que dá acabamento na linha da cintura alta. Na figura 10 é possível ver os acabamentos do decote, tanto o estreito babado original, quanto a passamanaria dourada aplicada posteriormente. A fita métrica é usada na foto para auxiliar na visualização das dimensões da peça.

Figura 9 – Detalhe da frente do corpinho do vestido de Maria Prado Guimarães.
Foto: Fausto Viana, 2016.



Figura 10 – Detalhe das costas do corpinho do vestido de Maria Prado Guimarães.
Foto: Fausto Viana, 2016.



Ainda na figura 10, há um vislumbre do forro do corpinho, que parece ter sido feito em algodão. Pelo excedente de forro na parte interna (na linha da

cintura), pode-se perceber que além do forro, foi colocada uma fina entretela de algodão (um tecido fino de trama bem aberta).

As mangas bufantes são curtas e aplicadas na cava com pequenas pregas em todo o contorno da cabeça da manga. Para acabamento do punho, o tecido foi dobrado e uma estreita canaleta foi costurada. Dentro da canaleta, possivelmente um cadarço foi utilizado (não foi possível constatar essa afirmação, pois não há uma abertura evidente na costura), franzindo parte do contorno do punho da manga. Como todo o vestido, a manga também é forrada. A figura 11 mostra uma visão detalhada da manga do vestido. À esquerda, está a manga com visão externa. À direita, pode-se perceber o acabamento interno, com o forro e o franzido do punho apenas na parte superior do braço.

Figura 11 – Detalhes de uma das mangas do vestido de Maria Prado Guimarães.
Foto: Fausto Viana, 2016.



A saia do vestido é evasê, com recortes na lateral da frente. É longo, reto na frente e um pouco mais comprido atrás, formando uma cauda, em formato triangular e arredondado. A saia conta com várias estruturas internas, com entretelas e saioite fixo ao vestido para garantir sua forma evasê, que pode ser vista na figura 1, que mostra a pequena Nenê portando o vestido.

A visão geral da frente do vestido, apresentada na figura 8, permite que se tenha uma ideia do formato da saia e da posição do bordado frontal.

Pela foto da frente do vestido, pode-se perceber seu formato evasê e o acréscimo no comprimento traseiro que forma a cauda. A frente da saia é mais estreita, mostrando duas costuras ainda na parte frontal do vestido, que unem a

frente da saia com as partes do traseiro. O bordado mostrado com detalhe na figura 12 é, também, um delicado arabesco feito com sutache e lantejoulas douradas e pérolas.

Figura 12 – Detalhe do bordado da frente do vestido de Maria Prado Guimarães.
Acervo do Museu Paulista.



A figura 13 mostra um detalhe da frente do vestido, onde se pode ver as costuras da frente da saia (indicadas pelas setas).

Todo o tecido externo da saia recebeu um reforço com entretela fina de algodão, do mesmo tipo utilizado no corpinho do vestido. Na figura 14 pode-se ver o avesso da saia (parte dianteira). Um detalhe interessante é o revel da barra. Na parte dianteira o revel é de algodão e na parte traseira, de cetim. Pode-se ver, também, o avesso do bordado feito na frente da saia.

Por dentro da saia, está o saiote de algodão entretelado. Esse saiote é preso à linha da cintura e tem, basicamente, o mesmo formato da saia, com a barra reta (sem cauda) e um pouco mais curto que a frente da saia. Na sua parte inferior, em todo seu contorno, o saiote recebeu uma faixa adicional de tecido, de aproximadamente 13 cm. Esta faixa reforça a parte inferior do saiote e ajuda a manter a forma do vestido. Na figura 14, pode-se ver o saiote entretelado com a faixa que reforça sua parte inferior.

Figura 13 – Detalhe da frente da saia do vestido de Maria Prado Guimarães.
Foto: Fausto Viana, 2016



Figura 14 – Averso do tecido externo da saia do vestido de Maria Prado Guimarães.
Foto: Fausto Viana, 2016



Figura 14 – Saiote preso ao vestido de Maria Prado Guimarães, com destaque para a faixa adicional. Foto: Fausto Viana, 2016.



O revel da parte traseira, feito em cetim, acompanha o formato da cauda (figura 15). O revel parece ter recebido, também, algum tipo de entretela ou reforço, mas não foi possível verificar, uma vez que a costura que fixa o revel ao vestido se encontra em perfeitas condições, não apresentando nenhuma abertura que possibilite verificar sua composição interna.

Figura 15 – Detalhe do revel da saia (traseiro) do vestido de Maria Prado Guimarães. Foto: Fausto Viana, 2016.



Considerações finais

Um traje, mesmo que em escala reduzida apropriada para a infância, traz em si informações preciosas que fazem com que ele se transforme em um documento de valor histórico importante.

O vestido de Maria Prado Guimarães, datado de 1904, aponta estas diferentes possibilidades, como visto. Em primeiro lugar, porque conta sobre uma época e seus hábitos culturais, festas e celebrações. Mostra também como o comércio e o empreendedorismo fizeram com que a cidade de São Paulo se expandisse, trazendo novas formas de negociação, novos modelos de negócio que foram implementados em função das necessidades daquela fase histórica.

Se o produtor antes era um alfaiate ou uma costureira isolada em sua oficina, o trabalho ganha novas dimensões aos poucos. Novas combinações para o melhor atendimento do cliente - e expansão dos lucros - vão surgindo.

O afrancesamento da cidade de São Paulo foi uma das características mais marcantes da moda e do teatro brasileiros no período analisado. Com esta nova influência, vieram também os tecidos, os adereços e o aparato necessário

para a confecção de trajes, fossem eles de teatro ou de uso social - ou ambos, talvez, como no caso do vestido que se investigou neste artigo.

O artigo insta demonstrar que é melhor ter reflexões e dúvidas sobre a utilização, a construção e a execução de um traje do que simplesmente não o ter. Um objeto museológico tem muitas histórias para contar – só que nem sempre elas se desvelam de uma vez só. Muitas vezes, é necessário ter paciência para que os fios da história se desenrolem e para que se possa entender em plenitude o significado e a abrangência de um determinado item.

O pequeno vestido centenário, agradavelmente ligado ao fazer teatral, nos deixa mais dúvidas do que conclusões. Mas isto por si só já é mais uma conquista: trata-se de um traje/objeto que estimulará cada vez mais a pesquisa, a busca e a investigação.

Referências

- BARROS, Maria Paes de. *No tempo de dantes*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- GOULART, Paulo Cezar e MENDES, Ricardo. *Noticiário geral da fotografia paulistana (1839-1900)*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2001.
- VIANA, Fausto. *Elaboração e viabilidade de um museu de teatro na cidade de São Paulo*. Tese de doutoramento. Lisboa: Universidade Lusófona, 2010.

Agradecimentos especiais:

Adilson José de Almeida
Ernandes Evaristo Lopes
Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins
Teresa Cristina Toledo de Paula
Valesca Henzel Santini