



**Leitura semiótica de um texto visual: *A Primavera*, de Botticelli**  
Semiotic reading of a visual text: Botticelli's *La Primavera*

Andrei Fernando Ferreira Lima<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir de uma reflexão sobre os fundamentos da semiótica e suas aplicações à leitura de textos visuais, este artigo visa discutir a construção de sentido no quadro de Sandro Botticelli *A Primavera* (c. 1482-1485), onde a organização do espaço figurativo, a performance dos personagens e a sugestão simbólica dos elementos que participam da cenografia instaurada remetem a uma narrativa subjacente, a ser interpretada sob diferentes perspectivas, conforme a proposta alegórica admitida nesse contexto.

**Palavras-chave:** Semiótica; Texto visual; Botticelli; *A Primavera*.

**Abstract:** From a reflection on the fundamentals of semiotics and its applications to the reading of visual texts, this article aims to discuss the construction of meaning in Sandro Botticelli's panel *La Primavera* (c. 1482-1485), where the organization of the figurative space, the characters performance and the symbolic suggestion of elements participating in the scenography instituted refer to an underlying narrative, to be interpreted from different perspectives, according to the allegorical proposal admitted in this context.

**Keywords:** Semiotics; Visual text; Botticelli; *La Primavera*.

### O texto visual à luz da semiótica

Ao dispor sobre os fundamentos da Linguística, enquanto ciência, Ferdinand de Saussure (2006, p. 24, grifos no original) referiu-se a um campo teórico consagrado ao “*estudo dos signos no seio da vida social*”, o qual nomeou como “*Semiologia* (do grego *sēmeion*, ‘signo’)”. A noção saussuriana de signo partia do princípio de que o pensamento, por ser abstrato e informe, só pode ganhar expressão por meio de sinais específicos convencionados (os signos, propriamente ditos) “que ordenam a realidade, que categorizam o mundo” (FIORIN, 2010, p. 56). O signo, de acordo com o estudioso genebrino, é uma entidade formada por um significante e um significado, isto é, por uma imagem acústica e por um conceito, que apresenta duas características intrínsecas: a arbitrariedade do signo e a linearidade do significante. Tais aspectos referem-se precisamente aos signos empregados na linguagem verbal, no entanto, como anota José Luiz Fiorin (2010, p. 58), “a linguagem verbal não é a única existente”, havendo “também linguagens pictóricas, gestuais, etc.” Relativamente às demais linguagens, o traço significante do signo deixa de ser exclusivamente uma imagem acústica para tornar-se um “veículo do significado” (FIORIN, 2010, p. 58) e deixa de ser linear para tornar-se “simultâneo” (FIORIN, 2010, p. 65).

---

<sup>1</sup> Bacharel (2014) e Mestre (2016) em Letras pela Universidade de São Paulo, onde atualmente desenvolve pesquisa de doutoramento pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. Dedicar-se a pesquisas no campo da Literatura Francesa, Literatura Comparada e Teoria da Arte. E-mail: andreifernando.fl@gmail.com.

Algumas décadas decorreram até que os signos não-verbais passassem a ser considerados pertinentes em relação aos estudos linguísticos. O nome de Charles Sanders Peirce (2005) é, sob essa perspectiva, de máxima relevância, posto que a partir de suas investigações emergiu a moderna noção de semiótica, assumida como “doutrina dos signos” e adiante como o “estudo dos sistemas de signos”, quaisquer que sejam e quaisquer que sejam suas esferas de utilização, no âmbito da vida social. Na sua acepção teórica, a semiótica ganhou contornos mais nítidos graças a Algirdas J. Greimas (1973), que tomando por base uma “semântica estrutural”, rompeu com a análise linguística concentrada apenas no nível frasal e propôs uma aproximação de estruturas mais complexas como o texto. Assim como o signo, o texto possui duas faces, um plano de conteúdo (significado) e um plano de expressão (significante), distinguindo-se do discurso (que pertence ao plano do conteúdo dos textos) justamente por ter conteúdo (o do discurso) e expressão, como explica Diana L. P. de Barros (2010, p. 209). A semiótica, nesse âmbito, propõe-se a estudar o texto como unidade significante, como prática significante da linguagem produzindo sentido.

Assentadas as bases da semiótica geral, em que pese a ênfase teórica na semiótica verbal, nas últimas décadas do século XX a semiótica visual experimentou significativo avanço. Para isso contribuíram particularmente os estudos realizados por Jean-Marie Floch (1985), que desenvolveu um apurado método de análise de textos visuais (pinturas, fotografias, histórias em quadrinhos, cartazes publicitários, propagandas, etc.) a partir de aspectos da teoria greimasiana conjugados ao trabalho antropológico de Claude Lévi-Strauss e à prática iconológica do historiador da arte Erwin Panofsky. Em seu livro de 1985, intitulado *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*, Floch expôs seu pensamento acerca da semiótica visual em abordagens diversas, nas quais explora a narratividade (segundo o percurso gerativo dos sentidos), explica as injunções entre plano do conteúdo e plano da expressão (semi-simbolismo) e interpreta as relações de sentido no texto por decomposição (quadrado semiótico). Conforme expresso pelo autor na abertura dessa obra, “A semiótica plástica recusa a confusão do visível e do dizível. Tudo aquilo que faz sentido pode ser submetido à análise: a saturação de um vermelho, o paralelismo ou o cruzamento de duas linhas ou ainda a repetição de um mesmo arranjo de formas e de volumes em um espaço construído” (FLOCH, 1985, n. p.). Sua visão oferece, portanto, uma linha de estudo consistente e inovadora, capaz de integrar a leitura de textos visuais ao arcabouço teórico da semiótica e de demonstrar que a interpretação desses mesmos textos pode ser obtida a partir de critérios de análise objetivos.

Ora, tendo em conta os aspectos brevemente assinalados, o que se propõe nas próximas páginas é justamente uma abordagem semiótica do texto visual, nesse caso específico, o quadro de Sandro Botticelli conhecido como *A Primavera* (c. 1482-1485), onde diferentes eixos conceituais se articulam e projetam sentidos múltiplos. Na leitura assentada, serão referidos traços históricos e traços de estilo próprios à poética do artista, os quais certamente contribuem para o melhor entendimento do contexto de criação da obra e de suas características, da mesma maneira que serão descritos os elementos que formam o plano da expressão e o plano do conteúdo da pintura, cuja interação remete às relações semi-simbólicas do texto. Espera-se, desse modo, chamar

a atenção para a dinâmica da leitura semiótica do texto visual tanto quanto para as possibilidades de sua aplicação nos mais amplos contextos.

### **O artista, a obra e o tempo**

A atividade artística de Sandro Botticelli concentrou-se sobretudo na temática sacra, a qual foi secundada pela temática mitológica, ainda que esta última responda quase que primordialmente pela celebridade histórica do pintor. De fato, entre suas obras mais conhecidas, destacam-se as criações alegóricas sobre *O Nascimento de Vênus* (c. 1485), *Vênus e Marte* (1483) e *Palas e o centauro* (c. 1482). A tônica mitológica dessas pinturas remete a determinadas coordenadas formais e conceituais próprias do período em que foram executadas, isto é, as duas décadas finais do século XV, e apontam igualmente para as circunstâncias intelectuais e políticas de um ambiente em particular, ou seja, a cidade de Florença. Naquilo que tange a leitura e interpretação dessa fatia da produção de Botticelli, é impossível deixar de considerar tais aspectos, motivo pelo qual uma breve reflexão a respeito se impõe.

Com a definição de uma nova pesquisa estética fundamentada em princípios como a perspectiva e o realismo representacional, no início do século XV, para o que contribuíram primeiramente Brunelleschi e Masaccio, e graças ao empenho pela redescoberta do legado clássico greco-latino (da estatúria à poesia e à filosofia), o antigo estabeleceu-se para a arte do período como um modelo a ser seguido. A historiografia descreve esse movimento como *emulação*, que consistia na busca por alcançar o mesmo padrão da arte antiga. Esse processo envolvia, por conseguinte, uma remissão ao passado sob a forma de um diálogo concertado com a tradição. Especialmente à época em que Botticelli compõe suas alegorias, no decorrer dos anos 1480, era marcante, conforme anota Luiz Marques (2009, p. 20), “a desenvoltura do diálogo com a mitologia e a fábula moral antigas”, havendo “dois tipos de relação entre essas pinturas e a Antiguidade”. O autor distingue esses modos da seguinte maneira:

Um primeiro tipo de relação com o antigo é direto, pois se baseia em uma explícita referência a um texto da Antiguidade. É o caso de obras como *O Nascimento de Vênus* [baseada numa passagem da *Teogonia*, de Hesíodo] e *A Calúnia de Apeles* [baseada numa fábula moral de Luciano de Samosata], de Botticelli, [...] marcos inaugurais de um novo gênero de “filologia visual”. [...] No segundo tipo de diálogo visual com o antigo, não há um texto único de referência, pois a pintura envereda por exercícios de interpretação visual de conceitos poético-filosóficos. Por mais que tais exercícios se afigurem hoje, a distância de mais de 500 anos, particularmente enigmáticos, deviam ser de qualquer modo mais ambíguos, uma vez que davam expressão visual a um pensamento de caráter simbólico, talvez esotérico, e admitiam superposições de camadas diversas de significação. Trata-se, portanto, de pinturas que mantêm uma relação mais equívoca com os textos antigos e com sua exegese humanista, seja no que se refere à poesia, em especial virgiliana e lucreciana, seja no tocante ao pensamento neoplatônico, em especial em suas acepções florentinas, vale dizer, no ambiente intelectual gravitante em torno de filósofos como Ficino e Giovanni Pico della Mirandola. Seus emblemas maiores são *Vênus e Marte*, [...] e a assim chamada *Primavera*, sempre de Botticelli, obras de sentido múltiplo que

bem justificadamente geraram e continuam a nutrir toda uma biblioteca. (MARQUES, 2009, p. 20-22).

Em um caso e outro, é importante considerar o contato que havia, como marca superior da era renascentista, entre artistas, poetas e filósofos, quando precisamente estes últimos não raro auxiliavam os primeiros no trabalho de exegese dos textos clássicos que serviam de base às suas criações, e daí mesmo a origem da complexidade de sentidos que derivava da interpretação de cada estudioso. No entremeio da literatura e da filosofia divulgadas pelo humanismo, seja através da recuperação filológica e edição dos clássicos, seja através dos comentários ou paráfrases, circulavam múltiplas versões para os mitos e diferentes acepções quanto à sua simbologia, de tal modo que um tema está sempre revestido de mais de uma conotação – que geralmente escapam à visão moderna. Em outras palavras, esse tipo de pintura está tão fortemente arraigado à cultura na qual foi gerado que apenas a compreensão prévia do universo de conhecimento que o alimenta permite sua sondagem.

Além disso, deve-se ter em conta também as condições sob as quais estas obras foram produzidas e o contexto histórico-político de fundo, que amiúde reverberam na cadeia de significados possíveis contidas em tais criações. Assim, no caso de Botticelli, é inevitável considerar o plano de transformações envolvendo sua cidade, Florença, ao final do século XV, especificamente sob o governo dos Médici. O pintor era um dos artistas favorecidos pela conduta do governante de então, Lorenzo, chamado o Magnífico, que, enquanto mecenas, reuniu a sua volta os mais destacados artífices, entre eles Da Vinci e Michelangelo. Tendo assumido a liderança familiar e o governo da cidade após a morte de Piero de Médici, em 1469, Lorenzo forjou seu controle político a partir do episódio da “Conjuração dos Pazzi” (1478), ocasião em que seu irmão mais moço, Giuliano, foi assassinado. A ciência desses fatos esclarece certos aspectos das alegorias mitológicas de Botticelli, quando, subjacentes à leitura literária mais explícita, repousam alusões à nova ordem política de Florença.

É o que ocorre, por exemplo, em *Palas e o centauro*, onde a deusa da sabedoria, trajando uma túnica estampada com o emblema mediciano do anel de diamante, intercepta o centauro em sua marcha violenta. Em se tratando de uma interpretação de viés político, adverte a pesquisadora Letícia de Andrade (2009, p. 50), a pintura seria “um elogio à diplomacia laurenciana, quando do incidente diplomático envolvendo Ferrante [de Aragão], e a ida de Lorenzo a Nápoles para persuadi-lo a abandonar a liga de Sisto IV contra Florença”. E também é o que se verifica em *Vênus e Marte*, pintura que apresenta o deus da guerra subjugado pelo amor, adormecido, desnudo e desarmado em face de Vênus. À luz da história, segundo Letícia de Andrade (2009, p. 51), o quadro, “que traz ao fundo uma planície onde os contornos da cidade de Florença foram entrevistados, deve ter sido concebido no instante que se seguiu ao retorno do Magnífico de Nápoles, após dissuadir Ferrante” e “remeteria a um instante de equilíbrio e paz precários”. Para efeito de acentuação, note-se que estas implicações são abundantes na produção pictórica ao longo do renascimento e aparecem no trabalho de diversos artistas.

Em relação à obra aqui objetivada, portanto, todos esses aspectos exigem ser observados, tanto mais que *A Primavera* se apresenta, dentre as alegorias de Botticelli,

certamente como a mais cifrada e enigmática, prova do caudal de interpretações que tem alimentado e das acirradas discussões que continua a suscitar entre estudiosos da arte. O que se espera, então, na abordagem que se fará adiante, é articular, para além de uma sustentação do caráter temático-literário do quadro, uma proposta de análise estrutural da imagem, de modo a demonstrar aquilo que a semiótica visual pode oferecer em termos conjunturais.

### **Plano da expressão**

Quadro conservado atualmente na Galleria degli Uffizi, em Florença, *A Primavera* (Figura 1) resultou de uma encomenda de Lorenzo di Pierfrancesco, primo do Magnífico, e depois passou para seu filho, Giovanni delle Bande Nere, tendo sido destinado provavelmente à decoração de um aposento particular do palácio da família situado na Via Larga, onde figuraria ao lado de outras alegorias mitológicas da lavra do artista, segundo levantamento documental realizado por Shearman (1975) e Smith (1975). Pairam dúvidas quanto à data de execução, alguns especialistas colocando-a no final dos anos 1470, outros na segunda metade dos anos 1480 e outros ainda situando-a entre 1482 e 1485. Trata-se, enfim, de uma pintura à têmpera realizada sobre painel de madeira, técnica predominante no trabalho de Botticelli, de grandes dimensões (203 cm x 314 cm).

Quanto à composição, atente-se para a descrição estabelecida por Leticia de Andrade:

A composição desenvolve-se em sentido horizontal e representa nove personagens divinos e semidivinos da mitologia clássica dispostos sobre um prado salpicado de flores, limitado ao fundo pela cortina de árvores de um bosque. Da esquerda para a direita, os personagens seriam Mercúrio, Vênus e Cupido, Flora, Clóris e Zéfiro. Eles evoluem seguros, em grupos, diante do plano de fundo semicircular formado pela sequência dos eixos verticais dos troncos das árvores que se alternam aos claros rasgos de céu. São figuras graciosas, de proporções alongadas e gestos elegantes. A disposição dos grupos é ondulante (um avança, outro recua), os gestos são ondulantes e fluídos, concordando com o esvoaçar das cabeleiras e dos tecidos que anima e movimenta a cena (ANDRADE, 2009, p. 45-46).

À esquerda, voltado para fora da cena, Mercúrio (supostamente) está absorto numa investigação qualquer, perscrutando as nuvens com seu bastão. Imediatamente ao seu lado, as três Graças, personagens do séquito de Vênus, de mãos entrelaçadas, bailam em círculo, os corpos esguios apenas velados. Ao centro, surge a própria Vênus, ricamente trajada, a mão direita erguida num aceno delicado e a mão esquerda sustendo a barra do manto, a cabeça ligeiramente inclinada, em postura de contraposto clássico, a mesma que assume em *O Nascimento de Vênus*. Acima, Cupido retesa o arco para disparar uma flecha. Adiante, vê-se Flora, expressão sorridente, coroada com ramos floridos, envergando uma túnica esvoaçante em cujas dobras recolhe diversas flores. Por último, encerrando a cena à direita, aparecem Clóris, envolta em tecido diáfano, e Zéfiro, figura alada que vem em seu encalço.



Figura 1. Sandro Botticelli. *A Primavera*, c. 1482-1485, têmpera sobre madeira, 203 x 314 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.

O conjunto é descrito com “precisão caligráfica e nitidez”, observa Leticia de Andrade (2009, p. 47), os contornos e formas acentuados pelo característico traço contínuo que Botticelli herdou de seu mestre, Filippo Lippi, e que confere precisão às figuras, equilibrando desenho e cor. Por falar em cor, nota-se uma exata harmonia das carnações, um jogo de contraponto entre vermelho e azul nas vestes, uma sábia administração das transparências, de modo a assegurar a unidade compositiva. E também nesse sentido, reforçam a unidade do arranjo a localização dos personagens, seus gestos e movimentos, que são pautados e balanceados de modo linear, de acordo com as leis da simetria. Por fim, merece destaque o léxico visual mobilizado pelo artista, que envolve tecidos, joias, armas, flores, frutas e vegetação, todos elementos que remetem a outras pinturas e a interpretação de temas análogos.

Cores, formas e posições, descritas acima, embasam a linguagem pictórica, projetando três categorias da semiótica plástica, por meio das quais se manifesta o conteúdo dos textos visuais: “1) as cromáticas, responsáveis pela manifestação por meio da cor; 2) as eidéticas, responsáveis pela manifestação por meio da forma; 3) e as topológicas, responsáveis pela manifestação da distribuição dos elementos figurativizados” (PIETROFORTE, 2007, p. 39). Na pintura de Botticelli, a organização das formas segue uma orientação rigidamente vertical, que é pontuada pelos personagens que compõem a cena, exceto pelas figuras de Cupido e Zéfiro, representadas horizontalmente. Já a distribuição cromática está baseada na predominância de tons escuros no plano de fundo, do qual emergem as figuras principais, em tons claros. No que tange à posição, observa-se, conforme dito, uma distribuição rigorosamente linear, as figuras masculinas ocupando as extremidades e as figuras femininas o centro. Especialmente quanto à topologia, há que se dizer que a oposição /interior/ x /exterior/ surge dotada de uma significação no plano narrativo, correspondente ao papel

representado pelos personagens no arranjo semi-simbólico do texto visual. Afinal, no contexto histórico-político da Florença mediciana, conforme visto acima, as ameaças externas foram recorrentes, significando instabilidade, e portanto prejuízo à cidade.

### **Plano do conteúdo**

O plano do conteúdo do texto pictórico incide sobre o plano da expressão (tratado acima), de tal modo que se pode identificar uma série de correlações entre suas categorias, que permitem acessar o percurso de significação da obra. O quadro do pintor florentino, nesse contexto, assinala uma leitura isotópica do tipo mítico, uma vez que, de acordo com o código cultural da época, os personagens representados são identificados a personagens mitológicos. Por outro lado, deve-se atentar sempre para o viés alegórico da pintura, que dispõe, não sobre um enredo transparente, mas sobre camadas de significação com apelos múltiplos. Assim, algumas linhas revelam-se mais nítidas quanto a abordagem de *A Primavera*.

Tanto na historiografia antiga quanto na moderna, rios de tinta correram acerca da interpretação do significado desta pintura. Entre os mais destacados, estão os estudos de Abraham M. Warburg (1999), Edgar Wind (1969), Ernst H. Gombrich (1945) e Horst Bredekamp (1996). Alternam-se, nas páginas abertas por estes autores, pontos de vista mitológicos, simbólicos, históricos e políticos. Isso sem falar das várias propostas de análise envolvendo mística, alquimia e astrologia sustentadas por outros investigadores. De modo geral, costuma-se atribuir à cena um argumento literário que, nesse caso, remeteria a escritos clássicos ou tardios, de Ovídio e Lucrécio a Marsilio Ficino e Angelo Poliziano. A pesquisadora Letícia de Andrade resume esse feixe de leituras, indicando que

Vasari já dizia que o quadro possuía uma Vênus coroada de flores pelas graças e que seria, indubitavelmente, uma representação da primavera. Warburg enxergou alusões à relação amorosa de Giuliano de Médici com Simonetta Vespucci. Sugestões da pintura como alegoria cristã foram ancoradas na relação entre o filósofo Marsilio Ficino, atuante na esfera mediciana, e a obra de Dante Alighieri. Uma análise do simbolismo vegetal vinculou a pintura à celebração do nascimento de um filho de Giuliano de Médici com Oretta Pazzi. Outra interpretação se baseou nas *Bodas de Mercúrio e Filologia*, um texto latino tardo-antigo de Marciano Capella, no qual a protagonista seria Filologia (em vez de Vênus) e viria acompanhada pela Retórica, ornada de flores. O quadro, então, representaria uma espécie de apoteose da nova filologia estabelecida por literatos florentinos. Entre todas as interpretações, contudo, a mais bem-aceita foi avançada pelo historiador E. Gombrich, fundamentado também nos estudos de Ficino. O tema central seria o amor, cuja natureza se transformaria de passional (Zéfiro e Clóris) a contemplativa (Mercúrio) por intermédio das Graças e sob a influência de Vênus. (ANDRADE, 2009, p. 47).

Na realidade, poder-se-ia sustentar que a cena não representa um episódio em particular, mas se afigura como uma construção alegórica, e portanto arbitrária, destilada de diferentes fontes, que pretende sustentar uma determinada mensagem a partir do significado sugerido pela narrativa implícita a que estão vinculados,

individualmente, os personagens mobilizados. Isso porque cada personagem da composição possui sua narrativa particular, seu mito, propriamente dito, que no contexto em questão traduziria metonimicamente um conceito.

Na margem direita da pintura tem-se, então, o mito de Clóris, ninfa dos bosques raptada e violada pelo deus dos ventos Zéfiro. O sopro de Zéfiro faz brotarem flores e ramos dos lábios da jovem, que mais tarde transforma-se em Flora, deusa da Primavera. Ao centro, Vênus, deusa do amor sensual, e Cupido, a ela subordinado e responsável por despertar o arrebatamento amoroso. A seguir, as Graças, filhas de Júpiter e Justiça, estão associadas a virtude, equilíbrio e prosperidade. O personagem de túnica vermelha, contrariamente à leitura tradicional, estaria identificado com Marte, deus da guerra, conforme indiciam seus atributos (elmo, espada e bastão). A cena, quer-se acreditar, trataria do encontro de Vênus e Marte, em que este, alheio ao amor, está a caminho de ser alvejado por Cupido e de render-se à deusa. Na esteira de Bredekamp (1995), que identifica Florença como “jardim de Vênus”, o sentido alegórico da pintura corresponderia ao estabelecimento da concórdia na cidade sob o governo dos Médici (as laranjas representadas são um símbolo da família, cujo brasão era adornado por esferas douradas), simbolicamente associado a transformação da violência em promessa (mito de Clóris) e a passagem da guerra turbulenta para a paz (Vênus e Marte).

Os pares opostos /violência/ x /promissão/ e /guerra/ x /paz/, representados pelas narrativas mitológicas em que estão implicados aqueles personagens, podem finalmente ser reduzidos ao binômio fundamental /Vida/ x /Morte/. Identificando as figuras aos temas, as tensões entre /Vida/ e /Morte/ estão organizadas na pintura do seguinte modo, em que Zéfiro e Marte, ocupando a posição /exterior/, representariam a afirmação da /Morte/ e dos valores de /violência/ e /guerra/, enquanto que Clóris (Flora) e Vênus, ocupando a posição /interior/, representariam a afirmação da /Vida/ e dos valores de /promissão/ e /paz/. A partir da interpretação mítica da narrativa (performance dos personagens) e da contextualização do sentido alegórico da pintura (a política mediciana), observa-se uma transformação das tensões originais, em que a passagem da /violência/ para a /promissão/ e da /guerra/ para a /paz/, segundo os pares de enunciados Zéfiro/Clóris e Marte/Vênus, apontaria para a tematização da negação da /Morte/ e consequente euforização dos valores de /promissão/ e /paz/ pela tematização da /Vida/.

## Conclusão

Esta leitura da alegoria de Botticelli, em que interagem elementos míticos e histórico-políticos, parte, entretanto, de uma hipótese irreduzível dificilmente sujeita à comprovação, que é a identificação do personagem masculino representado na margem esquerda da pintura como Marte e não como Mercúrio. A identidade desse personagem mudando, muda-se completamente a interpretação do sentido da obra. Em que pese o estudo historiográfico acerca da localização primitiva das grandes alegorias do artista florentino, isto é, uma sala do palácio Médici da Via Larga, poder-se-ia avançar que o quadro deveria ser assumido como parte de um ciclo sobre o mito de Vênus (desde seu nascimento em *O Nascimento de Vênus*, passando por seu encontro com o deus da

guerra em *A Primavera*, até seu enlace com Marte em *Vênus e Marte*). O tema mitológico, porém, independentemente de suas fontes literárias e de sua acepção renascentista, serviria também como veículo para outro tipo de narrativa, esta associada aos eventos seculares na Florença ao tempo de Lorenzo de Médici e seu clã. De onde, efetivamente, projetam-se os múltiplos (e multiformes) sentidos do texto visual.

## **Bibliografia**

- ANDRADE, L. M. de. As alegorias mitológicas de Botticelli. In: MARQUES, L. (org.). O Triunfo da Antiguidade. Col. O Tempo do Renascimento. N° 3. **Revista História Viva**. São Paulo: Duetto, 2009, p. 43-51.
- BARROS, D. L. P. de. Estudos do discurso. In: FIORIN, J. L. (org.). **Introdução à Linguística II. Princípios de análise**. 4ª ed. São Paulo: Ed. Contexto, 2010, p. 187-219.
- BREDEKAMP, H. **Sandro Botticelli: La Primavera. Florenz aus Garten der Venus**. 3ª ed. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1996.
- FIORIN, J. L. Teoria dos signos. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Introdução à Linguística I. Objetos teóricos**. 6ª ed. revista e atualizada. São Paulo: Ed. Contexto, 2010, p. 55-74.
- FLOCH, J.-M. **Petites Mithologies de l'œil e de l'esprit. Pour une sémiotique plastique**. Coll. Actes semiotiques, dirigée par Eric Landowisky, Paolo Fabbri et Herman Parret. Paris: Éd. Hadès-Benjamins, 1985.
- GOMBRICH, E. H. Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, vol. 8, 1945, p. 7-60.
- GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural. Pesquisa de método**. Trad. Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1973.
- MARQUES, L. O antigo como totalidade. In: \_\_\_\_\_ (org.). O Triunfo da Antiguidade. Col. O Tempo do Renascimento. N° 3. **Revista História Viva**. São Paulo: Duetto, 2009, p. 13-23.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. Col. Estudos, dirigida por J. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PIETROFORTE, A. V. S. **Análise do texto visual, a construção da imagem**. São Paulo: Ed. Contexto, 2007.
- SAUSSURE, F. de. **Curso de Linguística Geral**. Org. Charles Bally e Albert Sechehaye, com a colaboração de Albert Riedlinger. Trad. Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. Pref. à edição brasileira Isaac N. Salum. 27ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SHEARMAN, J. The Collections of the Younger Branch of the Medici. **The Burlington Magazine**, vol. 117, n°. 862, Jan. 1975, p. 12-27.
- SMITH, W. On the Original Location of the Primavera. **The Art Bulletin**, vol. 57, n°. 1, Mar. 1975, p. 31-40.
- WARBURG, A. **The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance**. Introduction by Kurt W. Forster. Translation by David Britt. Los Angeles: Texts & Documents, 1999.
- WIND, E. **Pagan Mysteries in the Renaissance**. An exploration of philosophical and mystical sources of iconography in Renaissance art. Revised and enlarged edition. Michigan: W. W. Norton & Company, 1969.