

## **O significado do espaço como emoção: O hotel como signo – Hotel Semíramis, um caso<sup>1</sup>**

## **El significado del espacio como emoción: el hotel como signo – Hotel Semiramis, um estudio**

## **The Meaning of Space as Emotion: The Hotel as Sign – Hotel Semiramis, a Case**

**Luciano T. Tricárico**  
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil  
[tricarico@univali.br](mailto:tricarico@univali.br)

**Diva de M. Rossini**  
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil  
[divarossini@univali.br](mailto:divarossini@univali.br)

**Carlos A. Tomelin**  
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil  
[tomelin@univali.br](mailto:tomelin@univali.br)

*Fecha de recepción: 30 de octubre de 2016*

*Fecha de recepción evaluador: 15 de noviembre de 2016*

*Fecha de recepción corrección: 25 de noviembre de 2016*

### **Resumo**

O objetivo desse artigo é uma construção do ideal de *emoção* através dos significados da linguagem do *espaço*. Busca-se numa instrumentalidade de teorias da linguagem aplicáveis ao *espaço* – o Hotel Semíramis em Atenas, na Grécia, como estudo – possibilitando potencialidades de uma leitura semiótica do *espaço* e seus limites interpretativos. Tratou-se de um estudo de caso que se vincula a um repertório bibliográfico que dá suporte à reflexão; tendo-se a semiótica peirceana como método interpretativo e de avaliação dos resultados. Conclui-se que uma semiótica do *espaço* se propõe a uma prática do projeto de arquitetura, para além da acepção da crítica em

arquitetura; bem como a manifestação da hotelaria como uma das precursoras em possibilitar interatividade com o hóspede, no intuito de inteleções *emotivas* através de *significados* gerados pelo *espaço* apreendido.

**Palavras-chave:** Espaço; Linguagem; Significado; Emoção; Hotel; Arquitetura.

## Abstract

The purpose of this article is a construction of the ideal of *emotion* through the *meanings* of the language of space. Search an instrumentality of theories of language applicable to *space* – the Semiramis Hotel in Athens, Greece, as a case study – enabling potential of a semiotic reading of the space and its interpretive limits. This was a case study that links with a bibliographical repertoire that supports reflection; having to Peirce's semiotics as interpretive method and evaluation of results. The conclusion was a semiotic space proposes a practice of architectural design, in addition to the purposes of criticism in architecture; as well as the manifestation of the hotel as one of the forerunners in enabling interaction with the guest, in order to intellections emotional through meanings generated by the perceived of space.

**Keywords:** Space; Language; Meaning; Emotion; Hotel; Architecture.

## Resumen

El objetivo de este artículo es una construcción del ideal de la *emoción* a través de los *significados* del lenguaje del *espacio*. Hubo una busca en la instrumentalidad de las teorías del lenguaje aplicable al *espacio* – Hotel Semiramis en Atenas, Grecia, como un estudio – potencial para una lectura semiótica del *espacio* y sus límites interpretativos. Este fue un estudio de caso que se vincula a un repertorio bibliográfico que apoya la reflexión; teniendo la semiótica de Peirce como método y evaluación de los resultados. La conclusión es que una lectura semiótica del *espacio* puede proponer una práctica de diseño arquitectónico, además de los fines de crítica en la arquitectura; así como la manifestación del hotel como uno de los precursores que permite la interacción con el hóspede, con el fin de intelecciones *emocionales* a través de significados que genera el *espacio* percibido.

**Palabras clave:** Espacio; Lenguaje; Significado; Emoción; Hotel; Arquitectura.

## Introdução

Pode-se inferir que o trabalho arrolado propõe uma generalização para a análise da arquitetura contemporânea em uma avaliação e interpretação da *emoção*.

Vale creditar que tal hipótese que se arrisca aqui como categoria de análise – a *emoção* através do significado do *espaço* – só foi possível, nesse caso de estudo, em virtude de uma *empíria* a partir da arquitetura *hoteleira*; somando-se às críticas que a arquitetura e o urbanismo *modernistas* vêm sofrendo. E mais: que a crítica da crítica ao *modernismo* arquitetônico também já pode ser feita.

Dentro dessa lógica crítica ao *modernismo*, Robert Somol e Sarah Whiting (2013, p. 152) indicam que os anos de 1980 e 1990 iniciaram uma pretensa busca pela relação intrínseca entre arquitetura e filosofia. E que fomentou uma arquitetura apoiada por discursos teóricos “hiperarticulados” que no final de tudo levam a um esgotamento dos significados que outros intérpretes podiam atribuir à arquitetura (McMorrough, 2013, p. 354)<sup>2</sup>.

De outra maneira, Jonh McMorrough atribui uma preocupação da arquitetura contemporânea em estabelecer *significados* ao fato de que ela não consegue construir propostas inovadoras (McMorrough, 2013, p. 350). Já Broadbent (2010, p. 143) assinalou que quase nenhum dos edifícios *modernistas* projetados para serem estritamente “funcionais” permanece hoje em seu estado original de sua função, e o fato de muitos serem conservados é porque adquiriram valor simbólico, com significado, ou até de caráter afetivo para com a população (diga-se também *emotivo*).

Nesse sentido, Aldo Rossi também pontuou o papel do *monumento* simbólico na cidade; ele cita o Museu *Uffizi* que foi projetado e ocupado numa primeira instância como função para escritórios, mas passou a ser utilizado como salas para museologia.

Tafuri (1985, p. 102) conclui que os estudos ligados ao papel semântico do *espaço* foram amparados por uma nova realidade dos modos de produção (agora eletroeletrônica) e suas *linguagens* de simulação e programação, da cibernética e da automação.

Há, sem dúvida, na contemporaneidade, uma hesitação “emocionante” pela busca do *significado* na arquitetura: “Não surpreende que, diante da rígida eliminação do significado na arquitetura que vem ocorrendo nos últimos cinquenta anos, algumas tentativas de introduzi-lo sejam, para dizer o mínimo, hesitantes” (Broadbent, 2010, p. 159).

Nas atuais teorias da arquitetura, ao questionar o *modernismo* arquitetônico, percebe-se um ressurgimento pelas questões éticas da arquitetura; assim se nota com o ideal de *comunitarismo*, que antagonicamente deve suprimir um *emotivismo* do *espaço* (como algo alienante e não conscientizador das questões sociais). Ainda que Philip Bess,

um defensor do *comunitarismo* se pergunte se uma arquitetura evocativa de valores cívicos é necessariamente capaz de estimular valores virtuosos nos indivíduos (Nesbitt, 2010, p. 401).

De modo que em razão de uma condição muito recente e por falta de atributos de construções teóricas ditas mais “reconhecíveis” por uma pretensa ciência ocidental; a princípio, pode parecer um tanto “frágil” tal recorte epistemológico a partir da *emoção*. Simon Laflamme (1995), por exemplo, utilizou a idéia de “emorazão” para fundamentar trocas simbólicas; e com certa carga (ainda) do pensamento *racionalista* necessitou justificar com o termo “razão” colado à “emoção”. Importante salientar que este texto de Laflamme correlacionava *comunicação* e *emoção*.

A relação entre *emoção* e *espaço* pode ser verificada com a obra do geógrafo brasileiro Milton Santos (1999). “Sintomático” que por se tratar de *espaço* esta vinculação à *emoção* não tenha vindo dos arquitetos e urbanistas. Pode-se entender: a arquitetura e urbanismo *modernos* que perduraram (genericamente) até o início dos anos 80 do século XX estavam essencialmente pautados por uma *racionalidade funcionalista* que excluía o “sentir” *emoção* através do espaço. Para explicar tal *emoção* do ponto de vista teórico é recorrente o trabalho de Milton Santos:

O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, *através da ação comunicativa*, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade (Santos, 1999, p. 258; grifo dos autores).

Conforme Milton Santos se pode assim ter, através de uma *ação comunicativa*, a apreensão de uma sensação de *emoção* espontânea e criativa.

Vale então verificar com um estudo de caso, especificamente espacial, que pode conferir atributos de *emoção* através dos significados que a linguagem do espaço pode suscitar. Para tanto, tomou-se o Hotel Semíramis, Atenas, Grécia, como tal.

Pode-se justificar o estudo de caso na hotelaria contemporânea.

Há um novo contexto no mundo contemporâneo, o qual pode justificar a experiência da *emoção* do significado por um novo padrão demográfico, dada à crescente melhoria da qualidade de vida, consciência sobre o tempo de ócio e lazer e condições mais favoráveis de aposentadoria, por exemplos. Isso tudo se reverte para o ideal do turismo; o qual a hotelaria é parte integrante da cadeia produtiva; assim se apresenta um meio de hospedagem melhor desenhado, não só em termos de conforto, mas em termos estéticos, eficiência operacional e harmonia ambiental com o local e a comunidade onde se insere (Dias, 1990, p. 147).

Até mesmo a lógica do trabalho (e não necessariamente do emprego) se ampara em modos de produção que consideram a personificação do cliente ou do trabalhador – do fordismo e taylorismo se passa para o toyotismo ou o *just in time* – com objetos desenhados para pessoas e públicos muito específicos; eis que o hotel é um desses objetos (Tricárico, Oliveira, Rossini & Miranda, 2013).

Nessa condição também se ampara um “novo” turismo: pós-massificado (ou personificado) com valores que tocam no *emocional* de solidariedade e afetividade (turismo cultural e de base comunitária por exemplos); buscando-se experiências pessoais, abandonando-se uma racionalidade cerebral e que vincula agora valores *emotivos* do “coração” (Petrocchi, 2002, p. 78).

Neste sentido, a hotelaria como parte efetiva da cadeia turística, não poderia deixar de assim se manifestar. E talvez seja ela uma das que mais podem exemplificar esta condição do turismo atual. A edificação hoteleira passa a estabelecer um vínculo com o desenho, a cultura material e simbólica. Tal arquitetura opera como morfologia abstrata muito próxima à fruição de uma obra de arte e da experiência estética (Spolon, 2011, p. 171).

E mais: sabe-se que a condição de um turista (de um hóspede, pois) muitas vezes fora das suas condições cotidianas, altera formas de agir manifestando arrogância ou felicidade, por exemplos; ou seja, quebrando comportamentos usuais; o que se pode inferir que tal condição também se constrói pela influência do meio e do suporte espacial – o hotel como tal.

O artigo procura então “ler” os espaços de um hotel contemporâneo, pretensamente dotado de “significados” *emocionantes*. Os métodos para tanto, partem de uma fundamentação que se ampara em teorias da *linguagem do espaço*: a *dominante de interpretação* (de Roman Jakobson), a teoria da *montagem* (de Walter Benjamin), o *estranhamento* como procedimento da *linguagem* (de Victor Chklovsky), alinhados com as teorias do *signo* de Charles de Sanders Peirce. Este último como o “estruturador” de um método científico de avaliação dos resultados e a construção epistêmica do artigo em suas discussões e desdobramentos proponentes enquanto generalizações propícias à pesquisa.

## Marco teórico referencial

De antemão é necessário reconhecer um esforço, diante de uma incipiente bibliografia e sistematização atuais, para uma pretensa categoria de análise feita através da *emoção do espaço*.

Bernard Tschumi (2010, pp. 575-584) evoca o papel da *emoção* como propriedade do *espaço* ao anunciar o *prazer* da arquitetura. E assinala que um ideal de *prazer* ainda parece um “conceito” não reconhecido pelas teorias da *moderna* arquitetura: “É apenas

com muita relutância que se admite associar a ‘inutilidade’ à arquitetura (...) a necessidade da arquitetura pode muito bem-estar em sua desnecessidade” (Tschumi, 2010, p. 578) e:

Durante muitas gerações, todo arquiteto que desejasse ou procurasse sentir prazer na arquitetura era considerado um decadente. Politicamente, as pessoas conscientes suspeitavam do menor traço de hedonismo no exercício da arquitetura e o repudiavam como uma preocupação reacionária. Da mesma forma, os arquitetos conservadores relegaram aos esquerdistas tudo o que parecesse remotamente intelectual ou político, inclusive o discurso do prazer. De ambos os lados, a idéia de que pudesse haver uma arquitetura destituída de uma justificativa, ou mesmo de uma responsabilidade, moral ou funcional, foi considerada de mau gosto (...). O ataque de Adolf Loos ao caráter criminoso do ornamento mascarou o seu medo do caos e da desordem sensual. E a insistência de De Stijl na forma elementar não foi apenas um retorno a uma pureza anacrônica, mas uma regressão deliberada a uma ordem segura (Tschumi, 2010, p. 575).

A busca numa explicação para a *emoção* pode partir de uma necessidade que, com a ausência de condições “transcendentais palpáveis”, pode ser a construção para dar *sentido* a nós mesmos. Porém, pode-se partir de formas “palpáveis” (tal como a arquitetura) no intuito desse *sentido*. Entenda-se o *sentido* ou *significado* como algo que nos pode “revolucionar” para uma vida melhor, melhorar a realidade ou até melhorar a imaginação humana através da *linguagem*, que seja do *espaço*.

Robert Somol e Sarah Whiting (2013, p. 144) indicam que a arquitetura (como forma palpável e *linguagem* do *espaço*) pode ser um valor para a *invenção* da mente humana por não se constituir como um meio isolado e autônomo interno à disciplina<sup>3</sup>. O *espaço* (portanto, a arquitetura e a cidade) podem oferecer “frutificações” em e para outras linguagens até não mais como expressão *espacial*. Daí então poderia parecer “pequeno” e “mediocre” o mundo real da arquitetura, comparado com o que a *imaginação* (da mente do *sujeito*) pode criar, ainda que a partir do *espaço*.

Pode-se vincular que a experiência da *emoção* através do *espaço* pode se dar tanto como uma fruição e o deleite sensorial com o corpo (nos termos de uma teoria da fenomenologia de Merleau-Ponty), bem como uma construção intelectual. Há vários apanhados teóricos que podem assim encaminhar tal proposição: Kant, ao dar o exemplo de se vislumbrar um castelo, pode-se inferir um juízo de gosto por achá-lo “bonito” através da visão; porém se se sabe que esse castelo foi feito com trabalho escravo, pode-se, dependendo do sujeito intérprete, considerar esse castelo “feio” (daí uma judicção estética), ainda que o castelo encerre formas “agradáveis” ao olhar.

Da mesma maneira, o trabalho de Yu-Fu-Tuan localizou que a construção de um prazer estético não é apenas uma condição perceptiva que o *corpo* tem com a realidade física e social, mas conjuntamente com uma intelecção própria da condição humana. Uma psicanálise freudo-lacaniana infere que a atividade psíquica é formada por processos inconscientes (primário) e processos de normatização e da racionalidade conscientes (secundário) (Aumont, 1993)<sup>4</sup>.

De sorte que a compreensão do mundo passa pelos sentidos e pelo pensamento simultaneamente; integra externalidades, processos conscientes e inconscientes. E assim se pode interpretar com a arquitetura, que enquanto *linguagem do espaço* é *plurissignificativa*, por vezes se apresentando como um *enigma* e um “amontoado” de significados difíceis de serem “lidos” e “inteligíveis”, porque são próprios a uma percepção que por vezes não está na ordem do pensamento: “Contudo, é a própria dificuldade de desvelar a arquitetura que a torna intensamente desejável. Esse desvelamento faz parte do prazer da arquitetura” (Tschumi, 2010, p. 582).

No plano da arquitetura, Bernard Tschumi (2010) reconhece a discriminação dos prazeres do *corpo* e da *mente* em muitos trabalhos teóricos: “(...) de um lado, a arquitetura como coisa do intelecto, uma disciplina desmaterializada ou conceitual (...) de outro lado, a arquitetura como fato empírico que se concentra nos sentidos (...)” (Tschumi, 2010, p. 576).

O mesmo autor afirma que “O prazer da arquitetura contém (e dilui) simultaneamente os conceitos mentais e a sensualidade. Nem o espaço, nem os conceitos, por si sós, são eróticos, mas a confluência entre ambos” (Tschumi, 2010, p. 580).

Jacques Derrida traz à tona a hipótese de que a arquitetura é uma *representação do pensamento*, portanto a arquitetura não seria a *representação* de algo já existente (Nesbitt, 2010, p. 165-166), mas daquilo que se pode ter como *invenção* ou *inovação*, daí sua contribuição social. Ao mesmo tempo em que Derrida propõe que a arquitetura é um *espaço* onde o *desejo* pode morar e essa projeção de um *desejo* estaria na experiência por uma busca, um desafio que se torna um *prazer* sublime (Nesbitt, 2010, p. 166), portanto como experiência *emotiva*.

Também se deve entender que estudos de *linguagem do espaço* podem contribuir com a crítica ao *modernismo* arquitetônico, considerando-se que pela própria lógica do instrumento teórico de uma semiótica do *espaço*, a arquitetura *moderna* não está destituída de significação, porque a *linguagem do espaço* é por definição *plurissignificativa*, onde qualquer objeto pode sofrer inferências de significado, ainda que seu significante possa ter “baixo” teor comunicativo para tanto.

Geoffrey Broadbent (2010, p. 141) defende que a arquitetura deveria criar significados intencionais, evitando-se leituras fortuitas e lembra que a arquitetura *moderna*, tal qual a “casa como máquina de morar” (de Le Corbusier) falhou por negar a inevitável condição *semântica* que o *espaço* encerra. Nesse intuito, uma semiótica teria o papel de explicar o papel aparentemente “insignificante” do significante na arquitetura *moderna*.

Nesbitt (2010, p. 129) localiza em Diana Agrest e Mario Gandelsonas teóricos que contribuem para uma semiótica como proponente ao aprofundamento dos estudos da produção do “sentido” na arquitetura; bem como a semiótica poderia ser útil contra uma

ideologia que perduraria um *status quo* político e econômico. Agrest e Gandelsonas não julgam de interesse uma semiótica específica da arquitetura (Agrest & Gandelsonas, 2010, p. 138) talvez pela própria condição de que o estudo do signo escapa a uma “interioridade” da disciplina, porque pode ser interdisciplinar ou até transdisciplinar.

Obviamente que a semiótica, como qualquer método interpretativo, tem demonstrado limites para sua utilização quando “sobreposto” a uma realidade existente (o mundo *empírico*). E no caso do método interpretativo a partir da *linguagem* do *espaço* se pode então sistematizar alguns desses limites.

De sorte que há um retorno a uma dialética onde o objeto (e o mundo real *empírico*) readquire seu efetivo valor diante das decisões mentais do sujeito; algo como o que já se tinha localizado nos textos de Guilherme de Ockham, e que de alguma maneira foram “esquecidos” durante a modernidade ocidental *racionalizante*.

Ou seja, a própria *linguagem* do *espaço* reconhece os seus limites ao retomar o papel do *objeto* (como manifestação formal, real, existente no mundo) como potencializador de descobertas e inovações intelectivas (para a mente dos *sujeitos*). Nesse sentido, Décio Pignatari (n.d.), propõe que o exercício de uma semiótica visual ou do *espaço* (condição do universo empírico) revela que o mundo não só adquire significado quando traduzido sob a forma de palavras (da mente dos *sujeitos*); mas se pode operar com a *linguagem* visual e do *espaço* como construto do pensamento.

Daí a semiótica ser um instrumento não apenas como crítica à arquitetura, mas também e, sobretudo, como a possibilidade de um processo de criação:

(...) o objeto teórico de uma semiótica do ambiente construído deve ser o desenvolvimento de uma estrutura conceitual abstrata que explique a produção de significação na configuração do ambiente construído, a qual, por sua vez, deverá produzir o conhecimento de objetos concretos (...) A produção do conhecimento somente pode ser realizada pela desarticulação não só das noções ideológicas como pela eliminação das fronteiras que separam as diferentes práticas no interior de uma cultura e pela observação de outras culturas situadas em outros pontos do tempo (Agrest & Gandelsonas, 2010, p. 139).

Ora, de alguma maneira, nota-se um encadeamento de pensamento acerca da *linguagem* do *espaço* que perpassa, tal como um “fio condutor”, as contribuições de Guilherme de Ockham, Décio Pignatari, Agrest e Gandelsonas, culminando também com uma vertente da *linguagem* através da teoria da *montagem* de Walter Benjamin: “(...) observação de outras culturas situadas em outros pontos do tempo” (Agrest & Gandelsonas, 2010, p. 139) – é, sem dúvida, um ideal dessa fundamentação citada que também se dá com a *montagem*, a qual infere um método de justapor fragmentos literários evocando imagens dialéticas; e o leitor, como sujeito histórico, é a ele permitido chegar a uma apreensão de sua temporalidade através da “somatória” dos tempos referidos da e na leitura. O tempo da leitura será um tempo saturado de “agoras” (Diniz, 2008).

Nesse sentido, há um reconhecimento da atualidade pelo conhecimento de eventos históricos pretéritos; ou ainda: pode-se convocar o passado a colocar o presente em uma situação crítica (Diniz, 2008). Aqui, mais uma vez, o valor *comunicativo* da *linguagem*: só é possível dar significado (ler) a partir de códigos conhecidos (o *passado*); e que de tal modo construídos e associados, permitem ler o *presente* e por vezes criticá-lo. Eis o papel do sujeito histórico que se *informa* poeticamente (e se *emociona*, por conseguinte) a partir de fragmentos pretéritos. Tal síntese de fragmentos pretéritos em um tempo saturado de “agoras” pode provocar a “dialética da paralisação” (*Dialektik im stillstand*) como um “choque” do *insight* (Diniz, 2008).

Vale-se também da *teoria da montagem* de Walter Benjamin por sua aproximação metodológica na leitura de imagens<sup>5</sup>:

A leitura por imagens na descaracterização de um contínuo cotidiano apresenta uma estreita união metodológica e epistemológica entre as posturas de Walter Benjamin e as propostas que deduzimos do estudo de vários conceitos de Charles Sanders Peirce, sobretudo, de sua fenomenologia (Ferrara, 2000, p. 127).

De modo que se deve verificar a aproximação de Peirce (enquanto um dos seus conceitos de *ícone*) e Benjamin (em sua *teoria da montagem*).

Para Peirce, um *ícone* é um objeto em si, porém com elementos em comum com outros objetos (inclusive como citação de objetos pretéritos) e por isso pode ser utilizado como *representação* desse outro objeto em si (Broadbent, 2010, p. 156); já Charles Jencks chama a citação de outros objetos (inclusive pretéritos) no objeto *representado* como *metáforas* (Broadbent, 2010, p. 157).

A *montagem* em Benjamin opera por citações do passado e de “objetos” pretéritos, que ainda que aborde descontinuidades temporais cronológicas, pode permitir uma reescritura da história. A prática da *montagem* propõe um leitor de imagens que reconhece, revela e redime o passado (Ferrara, 2000, p. 127) a partir de sua capacidade repertorial intelectual; portanto, revelando-se também o potencial cognitivo deste leitor. O “carregamento” imaginário das associações com os signos da passada “testa” o nível repertorial do ocupante leitor, como também poderá modificar o leitor a partir das suas inferências mentais que o *espaço* assim lhe proporcionou como leitura inusitada.

Entenda-se o ocupante leitor também como um *sujeito* coletivo; nesse caso, pode-se ter um “contrato social” através da *linguagem* do *espaço*, que é quando se dá um reconhecimento de um significado ou vários significados para toda uma comunidade, é o que Diana Agrest, Mario Gandelsonas e Geoffrey Broadbent (Nesbitt, 2010, p. 141) vão chamar por um “consenso sobre o significado”; o que, de alguma maneira, causa um efeito de significação em diferentes pessoas, podendo modificar hábitos culturais para toda uma população.

A arquitetura, por ser uma arte exponível na cidade e para seus cidadãos, pode contribuir com esse valor semântico para a modificação dos seres humanos, no intuito da melhoria da qualidade de vida<sup>6</sup>.

De outro modo ainda, pode-se pensar que a necessidade de se vincular a *emoção* com a *linguagem* como fator para uma construção epistêmica já se encontrava em Vitruvius ao enunciar: “(...) o que lhe dá *significação* é uma demonstração de *princípios científicos*” (Broadbent, 2010, p. 153; grifo dos autores). O que fez Broadbent (2010, p. 153) “aproximar” Vitruvius de Ferdinand de Saussure.

A vontade de tornar *científica* uma fruição e evocação *emotiva* guarda em si também um valor de “desvendamento” e decifração da *linguagem* do *espaço*; esse processo em busca pelo “desvendar” pode guardar um deleite *emotivo*.

De modo geral, para uma semiótica *espacial*, há vários trabalhos contribuintes que partiram dos teóricos italianos tais como Carlo Ludovico Ragghianti, Roberto Pane, Renato de Fusco, Manfredo Tafuri, Maria Luisa Scalvini e Umberto Eco (Broadbent, 2010, p. 154), os quais ressaltam dicotomias entre si, mesmo porque os trabalhos de Charles Sanders Peirce também revelam contradições internas, principalmente dentro dos seus diferentes conceitos de *ícone*.

De sorte que uma semiótica do *espaço* ainda não está essencialmente formulada como um método interpretativo “seguro”, e essa condição faz mesmo parte de seu caráter intrínseco como método: o papel do *signo* como *abdução* (*hipo teses* – *hipóteses* nos termos de Peirce), e que parece um tanto difícil para a “digestão” *dedutiva* como *tese* de uma tradição do pensamento *racionalista* das ciências (ainda que sociais ou sociais aplicadas, das humanidades); apresentando-se ainda como uma “justificativa” para uma “incompletude”, tal como uma “obra aberta” (nos termos de Umberto Eco).

## Metodologia

Caracterizou-se por uma pesquisa exploratória a partir de estudo de caso – o Hotel Semíramis em Atenas, Grécia. O estudo de caso não pretende esgotar as conclusões acerca de suas formulações hipotéticas, mas a busca de um debate que se desdobra para outras pesquisas vindouras (Yin, 2015, p. 2); o que se adere ao método científico de análise dos resultados – o ideal de *abdução* peirceano.

Métodos interpretativos da *linguagem* foram úteis diante do fenômeno espacial analisado. Foram eles: a *dominante de interpretação* nos termos de Roman Jakobson, a *teoria da montagem* de Walter Benjamin e o *estranhamento* da obra segundo Victor Chklovsky; todos alinhados com a fundamentação de *linguagem* a partir dos trabalhos de Charles Sanders Peirce.<sup>7</sup>

O método de discussão e avaliação dos resultados esteve amparado, sobretudo, no ideal da *linguagem* de Charles Sanders Peirce, aplicável ao *espaço*. Entendeu-se a *linguagem* do *espaço* como dado não verbal, o que caracteriza a busca da realidade do *espaço* socialmente construído como gerador de informação; assim, parte-se da leitura do *espaço* e sua *representação* (seja em fotografia, plantas baixas e cortes de edificação, perspectivas, etc, do próprio *espaço* real existente) na tentativa de novas hipóteses. Por se tratar de sistema *espacial*, é notória sua *plurisignificação* inerente, originando uma gama de interpretações com várias possibilidades relacionais. Deve-se considerar que o método não se inicia com a formulação de uma teoria que é aplicada ao objeto no intuito de *deduzir* alguma relação teórica; mas, partiu-se do *objeto* empírico *representado* como gerador de novas interpretações. Há momentos da pesquisa que poderá ocorrer uma simultaneidade entre objeto representado/teoria; deste modo é que a leitura bibliográfica servirá para estimular a interpretação, entendendo-a como repertório informacional e não como mecanismo justificativo. A *dedução* então se junta à experiência *empírica* do objeto (*espaço* arquitetônico de hospedagem) para possibilitar a verificação de sua formulação hipotética.

Fez-se, com isto, a necessidade da leitura ambiental do *objeto* de pesquisa.

A leitura se deu inicialmente com a contextualização do material iconográfico e da ambiência arquitetônica do meio de hospedagem elencado.

Disto decorreu a análise dos espaços (como estudo de caso) que se faz por *representações* de valores que parecem indiferentes ao leitor (por ser habitual). A operação da leitura procurou estabelecer os fatos que levam a um determinado uso e, ao mesmo tempo, ordenar os significados representados dos espaços analisados. Esta análise esteve amparada pela *abdução* (nos termos de uma semiótica peirceana) na construção hipotética da informação não verbal. Na lógica peirceana da *representação*, os *signos* substituem o *objeto*, não propriamente em todos os seus aspectos, mas naqueles que se quer *representar*. Na seleção do que se pretende *representar*, é possível identificar uma *intelecção*, por parte do sujeito emissor, em propor ideologias. “Querer-se” *representar* indica ideologias do emissor e, depois de interpretadas como uso pelo receptor, também indica os valores deste; considerando-se, na análise, que a informação gerada pelo receptor não implica na total comunicação com o emissor; com isto, mais uma vez, a possibilidade de interpretar a razão pela qual não se deu o objetivo primeiro da emissão. Estes processos de *representação*, tanto como emissor ou receptor, revelam o repertório cultural dos sujeitos e produzem significados que, associados, podem desmembrar, alterar, reconsiderar as hipóteses formuladas no início e permitir possíveis generalizações ou interpretações que estão na raiz da linguagem espacial *plurisignificativa*.

Concomitante e muito conveniente, valeu-se da teoria da *montagem* de Walter Benjamin, por sua aproximação metodológica com a *abdução* na leitura de imagens:<sup>8</sup>

A leitura por imagens na descaracterização de um contínuo cotidiano apresenta uma estreita união metodológica e epistemológica entre as posturas de Walter Benjamin e as propostas que deduzimos do estudo de vários conceitos de Charles Sanders Peirce, sobretudo, de sua fenomenologia (Ferrara, 2000, p. 127).

A *montagem* em Benjamin opera por citações do passado, que ainda que aborde descontinuidades temporais cronológicas, pode permitir uma reescritura da história. A prática da *montagem* propõe um leitor de imagens que reconhece, revela e redime o passado (Ferrara, 2000, p. 127) a partir de sua capacidade repertorial intelectual; portanto, revelando-se também o potencial cognitivo deste leitor.

No mesmo viés, Roman Jakobson propôs outra concepção para o passado e a História associada à *paródia* enquanto figura de *linguagem*, resgatando obras do passado que tiveram em seus significados o mais revolucionário e dessacralizador, numa postura crítica diante da tradição (Caramella, 1994, p. 61). Jakobson também nos propõe que um texto pode ser organizado a partir de uma *dominante de interpretação*, o que dá ao texto coesão estrutural e hierarquia para os demais elementos que o compõem. Dado o caráter assimétrico e dispersivo do “texto” não verbal, pode-se eleger uma *dominante*, mas não identificá-la (Ferrara, 1993, p. 33). O caráter eletivo da dominante a aproxima da condição hipotética da *abdução* peirceana.

Victor Chklovsky entendeu a *linguagem* como material da obra de arte e a materialidade da obra de arte como fundamento do procedimento de *estranhamento*; tal procedimento é o que alimenta certa dificuldade e perduração do processo perceptivo (Caramella, 1994, p. 59), o que pode caracterizar a atemporalidade da obra de arte e seu teor *abduativo* (em termos peirceanos).

O *estranhamento*, segundo Chklovsky, dá-se por uma imersão habitual da percepção que se encontra com deslocamentos semânticos, os quais constroem um desvio, uma qualidade de divergência como atributo da percepção estética. O *estranhamento* possui vínculo com a *paródia* (enquanto figura de *linguagem*) com valor de inversão e ruptura com as operações habituais da *linguagem* (Caramella, 1994, p. 60).

Quanto aos processos metodológicos e instrumentos de pesquisa, foram utilizados como a seguir, ainda que não necessariamente na sequência apresentada, por vezes até mesmo simultaneamente: levantamento bibliográfico acerca das teorias utilizadas no método interpretativo; “varredura” em sites específicos de reserva de hotéis, tais como TripAdvisor, para eleição de alguns hotéis que pretensamente amparavam enquanto empiria os preceitos das teorias eletivas; eleição do Hotel Semíramis em Atenas, Grécia, como um forte representante do objeto e dos objetivos desta pesquisa; aplicação das teorias eletivas na leitura do objeto Hotel Semíramis; cruzamento da fundamentação teórica e das críticas aos métodos interpretativos em relação ao objeto Hotel Semíramis; análise dos resultados e conclusão da pesquisa.

## Resultados

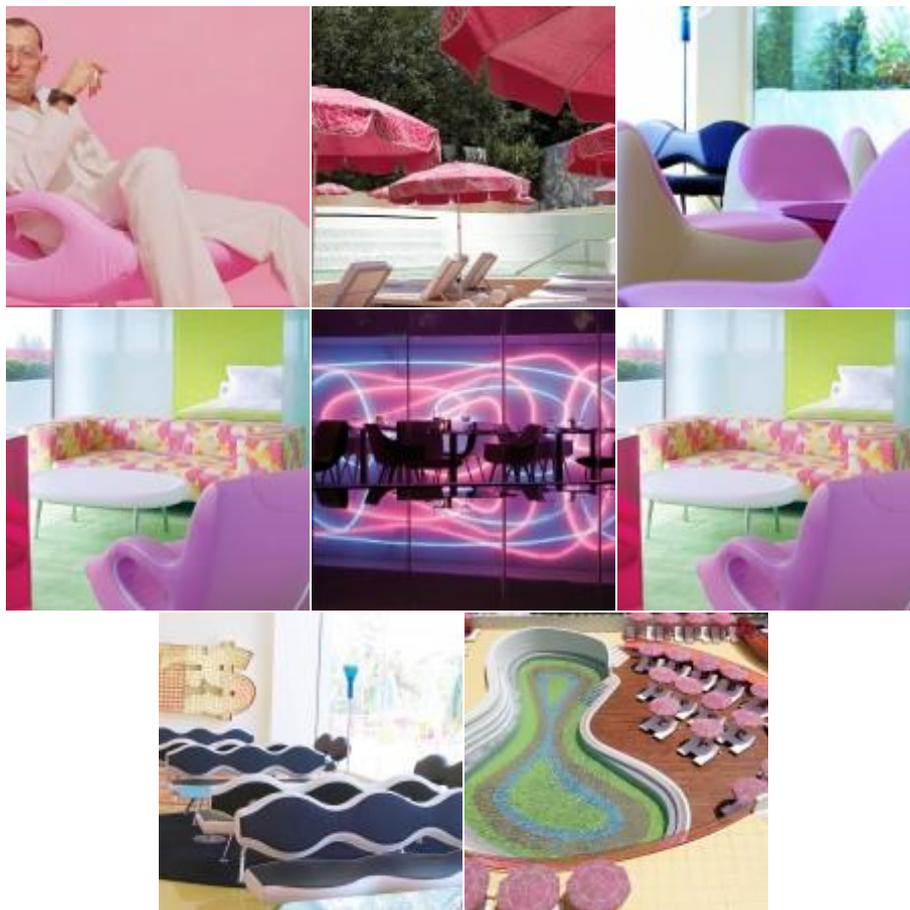
O Hotel Semíramis está junto ao parque Kefalari na capital grega Atenas. Assim o parque permite visuais da vegetação a partir das unidades habitacionais (quartos de hotel), ao mesmo tempo em que pode “banhar” de luz natural mediterrânea essas unidades; e o parque ainda pode proporcionar espaço de lazer para seus hóspedes ao se apropriarem dele. E mais: aproveita-se então de um microclima que a vegetação na escala urbana de seu entorno lhe pode proporcionar, considerando-se as condições de uma cidade mediterrânea. De modo que o aspecto *emocionante* nesse sentido é a experiência sensorial da amenidade do clima numa relação do meio com o corpo (apropriando-se de uma interpretação da fenomenologia merleau-pontyana).

Vale também destacar que o Hotel Semíramis está essencialmente em um bairro com características predominantes de uso residencial, com cidadãos “genuinamente” atenienses morando ali, fazendo com que o hóspede possa se integrar a um “sabor” experiencial local e ter integração com a comunidade (numa interpretação antropológica e sociológica). Com isso, há experiências *emocionantes* que o hóspede pode disfrutar na escala urbana em que o hotel se insere.

Porém, deve-se destacar que a *emoção* ofertada por esse hotel também pode se dar pela comunicação de alguns *signos* que estão em seu interior arquitetônico, construindo-se a partir de um valor intelectual e cognitivo enquanto possibilidade de *significados*.

Portanto, ao se tomar os signos da *emoção* como *significado* nesse hotel, é possível inferir uma *dominante de interpretação* eletiva (conforme Jakobson) a partir de códigos do universo feminino (cores em tons de rosa e pastéis e “elegantes” formas curvilíneas) – projeto do arquiteto Karim Rashid (Figura 1). Assim se *montam* (Benjamin) elementos formais “historicamente” “habituais” e associados ao universo feminino.

Figura 1. Imagens do interior e exterior do Hotel Semíramis, Atenas, Grécia.



Fonte: <http://www.booking.com/hotel/gr/semiramis.pt-br.html>.

Mas esse universo feminino no hotel será tomado por um *estranhamento* (Chklovsky) que pode semanticamente (re)significar o papel “codificado” da mulher na sociedade até então. Inicia-se essa semantização a partir do próprio nome do hotel – Semíramis – uma rainha mitológica, que segundo as lendas gregas e persas reinou tanto sobre a Pérsia, a Assíria, a Armênia, a Arábia, o Egito e toda a Ásia por mais de quarenta e dois anos; foi fundadora da Babilônia e de seus jardins suspensos. Afirma-se, segundo muitas lendas que a cercam, que foi filha de uma sacerdotisa que a abandonou à morte no deserto. Semíramis também pode ser identificada como Shammuramat, rainha da Assíria, esposa de Shamshi-Adad V e mãe de Adad-nirari III. Também pode ser mencionada na Bíblia como Diana dos Efésios. A história de Semíramis foi tema de uma ópera de Gioacchino Rossini, e o escritor espanhol Alejandro Núñez Alonso fez uma série de novelas históricas em torno desta personagem. Segundo estudos teológicos, Semíramis fora esposa de Ninrode, um dos homens mais poderosos do mundo, o qual inaugurou a cidade bíblica de Babel. Semíramis também ficou conhecida como “rainha dos céus”, nome de uma divindade idolatrada no Oriente Médio durante a Idade Antiga. Segundo alguns historiadores e etimólogos, Semíramis em assírio significa pomba amorosa. De

acordo com uma lenda assíria, Semíramis não morreu, mas foi ascendida aos céus em forma de uma pomba – portanto, trata-se de uma possível associação da figura feminina emblemática de Semíramis com a força e o poder (códigos essencialmente masculinos para a sociedade ocidental) (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Semíramis>).

O teor do poder e da força como *estranhos* à feminilidade pode ainda ser verificado na escolha de muitas obras de arte do hotel (Figura 2); tais como as da extensa coleção de arte do proprietário, numa exposição bianual rotativa nos espaços de uso coletivo no Hotel Semíramis, incluindo-se obras de Jeff Koons, Sue Webster e Tim Noble e Kurt Kauper com a sua “Fiction Diva” (referência direta ao universo da mulher “diva”, incomum, única, ou, diga-se ainda “divina”).

**Figura 2. Obras de arte do Hotel Semíramis; Atenas, Grécia.**



Fonte: <http://www.booking.com/hotel/gr/semiramis.pt-br.html>.

Mas é de se *estranhar* frente aos signos (e até códigos por conotação) expostos enquanto *feminilidade* nas obras de arte no hotel, o fato da citação de algumas delas operarem pela “quebra” desse sentido. Assim, numa sala de *brunch* do hotel se tem uma foto do artista plástico norte-americano Jeff Koons (Figura 3); é um auto-retrato do autor com sua esposa Cicciolina. O código do casamento é “preservado” como ideário de uma sociedade usual; mas o “ruído” nele é a citação da figura feminina (e emblemática) de uma cantora e ex-atriz do cinema dito pornográfico. E vale verificar que ela não foi “somente” uma atriz “pornô”: Cicciolina foi ativista política filiada inicialmente a um

partido italiano que defendia causas ambientalistas, e logo depois se filiou ao Partido Radical da Itália; sua trajetória política inclui campanhas contra energia nuclear, contra a OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte), contra formas de violência (especialmente contra mulher), contra a pena de morte e testes científicos com animais; luta para a liberdade sexual das mulheres e sexo nas prisões, pela legalização das drogas, pela educação sexual nas escolas e conscientização para a AIDS; propôs impostos contra o fumo e a emissão de gases tóxicos dos automóveis (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cicciolina>).

**Figura 3. Fotografia de Jeff Koons; Hotel Semíramis; Atenas, Grécia.**



**Fonte:** <http://www.booking.com/hotel/gr/semiramis.pt-br.html>

Passado (Semíramis) e códigos femininos se *montam* (nos termos benjaminianos) para expor a *dominante* (Jakobson) da mulher e seu código habitual de feminilidade, justapõe-se o presente (Cicciolina) (Figura 4) que pode “inverter ruidosamente” e *parodicamente* tal código pela figura de Cicciolina. Mas não seria tal *paródia* (Chklovsky) o despertar de um *significado* para se repensar o ideal do que é (ou pode ser) o feminino em seu universo contemporâneo.

Figura 4. Ilustração de Semíramis e fotografia de Cicciolina.



Fonte: [luzdojusto.blogspot.com](http://luzdojusto.blogspot.com); [www.alamy.com](http://www.alamy.com)

Também se pode verificar a associação do código de poder da “virilidade” atribuída ao “falo” – simbologia do pênis ereto – “construído” por corpos femininos (Figura 5) em uma obra de arte no interior de unidade habitacional (quarto de hotel).

Figura 5. Interior de unidade habitacional do Hotel Semíramis; Atenas, Grécia. Destaque para a obra de arte sobre a cama.



Fonte: <http://www.booking.com/hotel/gr/semiramis.pt-br.html>

Deve-se destacar que os valores *emotivos* desse hotel não só se constroem por pretensões semânticas, verificam-se condições espaciais que podem promover o conforto e o bem-estar físico e psicológico dos hóspedes, tais como, por exemplo, o terraço privado das unidades habitacionais (quartos de hotel) com mobília ao ar livre, criando-se fruições

de brisas mediterrâneas bem como vistas únicas para a região da Ática (tomando-se as encostas do monte Penteli até o Porto do Pireu).

## Discussão dos resultados

Sem dúvida que, pela própria condição da *abdução* peirceana, todo *espaço* (o qual se inclui o arquitetural, obviamente) é passível de gerar significado quando interpretado. Mas há de se considerar que algumas arquiteturas tiveram ao longo da história e das teorias formuladas um papel mais veemente na comunicação de signos; assim se deu (e ainda se dá) com a arquitetura religiosa, a arquitetura de edifícios públicos monumentais ou edifícios que abrigam grandes empresas, entre outras. Fato é que a arquitetura hotelaria contemporânea parece se incorporar nesta lista, muitas vezes até de forma mais enfática que as outras. Pode-se explicar a razão desse despontamento a partir do desencadeamento da hotelaria.

Após a Segunda Grande Guerra, com os novos modelos de desenvolvimento da produção, percebe-se uma nova classe trabalhadora, inclusive com a efetivação da mulher no mercado de trabalho – eis os homens e as mulheres de negócios – que viajam mundo afora comprando suprimentos para suas indústrias e empresas, dão e recebem treinamento nos países sedes de suas empresas, vendem e representam indústrias e empresas pelo mundo; surge o “hotel de negócios”, geralmente “asséptico”, “universal” e “impessoal”. A reação e crítica a essa hotelaria pode ser sintetizada com o ideal do *home away from home* e o *high touch* (toque pessoal) (Dias, 1990), como que o meio de hospedagem devesse “reproduzir” o conforto e o bem estar evocativos do lar; mas essa condição também foi superada, pois o atual hóspede surgia para ter experiências inusitadas que não sentiam em casa; daí os hotéis boutique, hotéis *design*, hotéis de arte, entre tantas outras classificações que podem ser atribuídas ao estudo de caso como o aqui proposto (Tricárico, Oliveira, Rossini & Miranda, 2013).

De sorte, então, que tal hotelaria contemporânea tem trabalhado com signos *emotivos* que, no entanto, apresenta uma bibliografia específica e sistematização ainda muito recente e até incipiente, referenciando essencialmente signos *emotivos* do hotel em sua ambiência considerada “agradável” em sua *sintaxe*. Nota-se, com isso, que a *emoção semântica* ainda não se construiu de maneira efetiva enquanto fundamentação necessária. Daí o trabalho da crítica.

Deve-se considerar, para início das discussões dos resultados, que o papel da crítica é “infinito”, é um trabalho sem fim como já havia reconhecido Freud (Tafuri, 1984, p. 15). Tal natureza da crítica a torna *atemporal*, legitimando de alguma maneira que o método interpretativo possa ser utilizado e reutilizado, reservando-se seus limites (inclusive) necessários: “Assim a crítica é um trabalho mais fecundo quanto mais consciente de seus próprios limites” (Tafuri, 1984, p. 15; tradução livre dos autores).

O limite de uma semiótica do espaço pode se dar quando ela perpassa por uma pretensa condição de ciência tal como um ideal iluminista taxonômico; ou seja, a leitura (na ordem de uma expressão verbal-escrita) passa a “congelar” a interpretação própria do leitor, a leitura (por vezes feita por um “especialista”) “corta” outras potenciais interpretações, e passa a ser essencialmente um prazer mental pessoal<sup>9</sup> de um único leitor. É como que se a “verborragia” construída acima acerca do Hotel Semíramis fosse a “única” leitura possível.

A leitura “especializada” antecipa o *sentido* do objeto, há uma arbitrariedade do e no *sentido* quando da leitura, definindo-se previamente e até preconceituosamente a concepção do objeto em análise (Jeudy, 1999, p. 47).

Além de subjugar os “prazeres” da experiência do *corpo* (sensorial) (Tschumi, 2010, p. 576). De outro modo, a semiótica enquanto *abdução* interpretativa pode promover uma “multiplicação” de leituras possíveis a partir de metáforas do “texto” arquitetônico, desdobradas em leituras ambíguas infinitas muitas vezes “estranhas” à condição genuína da arquitetura que está sendo interpretada, mas que podem gerar um prazer estético: “Só vou pedir que me *fascine*, que me *engane agradavelmente*.” (Tafuri, 1984, p. 21; tradução livre e grifo dos autores). Ora, há de se interpretar que os próprios termos de Tafuri (“*fascínio*” e “*agradável*”) denotam uma acepção do signo enquanto *emoção*. A crítica tafuriana pode, nesse viés, promover certo excesso no entendimento do signo “revolucionário” para uma consciência do intérprete. Trata-se, de certa forma, de explicar o signo como mote *racionalmente* utilitarista, destituído de teor *emotivo*. E em se tomando o termo “engano” (conforme o utilizou Tafuri), é preciso ponderar e se perguntar que se em toda leitura semiótica do espaço há “totalmente” um “engano”; não haveria nenhuma legitimidade e legibilidade nela? Há, nessa condição, a possibilidade de interpretar em Tafuri certo desprezo pelo exercício da leitura, bem como certo desprezo pelo leitor, que sempre estaria intencionado em “enganar”.

De outra maneira, pode haver um maniqueísmo em forjar leituras que procuram suscitar desdobramentos semânticos, diante de um “silêncio” perverso e mortal do signo espacial, muitas vezes incapaz de *comunicar* (Tafuri, 1984, pp. 432-435).

Frente a isso, pode-se recorrer a um “consenso” não só da crítica dita “especializada” da arquitetura, mas também da opinião pública em geral para eleição de uma leitura ou outra que sejam mais eficientes não só como legibilidade na obra interpretada, mas como promotoras de ações coletivas efetivamente *comunicadas*. Como exemplificação para tanto, Tafuri recorre ao exemplo do arquiteto Aldo Rossi (em seus textos e convenientemente em suas obras) (Tafuri, 1984, pp. 437-438). Aqui, portanto, uma condição favorável para o uso de uma semiótica como método interpretativo.

A multiplicação de leituras possíveis, portanto como possibilidade de “manipulação” dos significados, pode eliminar um uso político e contestatório da leitura,

afinal “vale tudo”, num constante processo de negação de um *sentido* já que há outro *sentido* (ou outros *sentidos*) se aflorando incessantemente, caracterizando uma pretensa “ambigüidade”, “casualidade” e “improbabilidade” (Tafuri, 1985, pp. 105-106) *comunicadas*, e que podem garantir a não *informação* necessária do ponto de vista estético e ético. Assim que se poderia associar, por exemplo, os trabalhos teóricos de Bakhtin, Saussure e Peirce a um “descompromisso” com questões sociais.

A profusão de leituras possíveis, tal como o valor da *abdução* que Charles Sanders Peirce poderia defender, levaria a um distanciamento da realidade onde já não é nem mais necessária a matriz espacial que desdobrou tal profusão; ou seja, chega-se num grau onde a arquitetura (como expressão) já não precisaria existir porque o que interessa é o universo (diga-se “paralelo”) que a leitura possibilita e não mais a arquitetura em si (Tafuri, 1985, pp. 106-107).

Tal “ambigüidade” também pode fundamentar uma iniciativa “justificada” do território pelo capital, porque a ideologia pode ser também “manipulada” (Tafuri, 1985, p. 109). Não à toa, a identificação de teorias contemporâneas do *marketing* com a semiótica.

A profusão de leituras parte do pressuposto de que a semiótica vai ao encontro de *significados*, porém se depara com um “infinito” deles: “(...) com o pressentimento de ter perdido todo e qualquer significado” (Tafuri, 1985, p. 109).

No entanto, a sagacidade da crítica de Tafuri a uma semiótica do *espaço* deve ser ponderada a partir do que o próprio autor enuncia: “(...) recursar-se simultaneamente a utilizar os instrumentos analíticos das ciências da comunicação (...) significou cavar um fosso entre algumas novas experiências e a utopia tradicional do movimento moderno” (Tafuri, 1985, p. 109). E “A análise semântica da linguagem, contudo, estimulou o ressurgimento de uma ideologia de vanguarda artístico-literária (...) como experimentação crítica da articulação da linguagem” (Tafuri, 1985, p. 109).

Ou seja, a semiótica pode apresentar limites como método interpretativo, mas não totalmente descartável como avaliação de fenômenos.

Outro problema que se pode levantar acerca de uma semiótica do *espaço* é que a concepção *dele* pode se valer essencialmente do mote semântico; neste caso, o *espaço* criado é apenas uma ilustração de conceitos sígnicos pretensamente elaborados (Jeudy, 1999, p. 51), em detrimento de suas dimensões intrínsecas morfológicas, de uso e função, próprias à arquitetura. Há um discurso *semântico* prévio que acaba por limitar as possibilidades de concepção do *espaço* (Jeudy, 1999, p. 51) e em muitos casos há uma pretensão do *discurso* (*diz curso*) que por vezes não é *encontrado* ou *lido* no objeto *espaço representado* já edificado. Principalmente quando se considera a diversidade repertorial dos “leitores” do espaço arquitetural.

Há, portanto, um caráter “elitista” quando se dá um esforço por decodificar a arquitetura, porque muitas vezes formuladas por signos que não apreendem os vários repertórios das diferentes camadas sociais (não só sócio-econômicas, mas também sócio-culturais); Broadbent (2010, p. 142) quanto a isso, refere-se a uma “monumentalidade elitista” de uma pretensão semântica da arquitetura direcionada para classes “culturalmente” distintas; eis então o papel excludente que a arquitetura poderia desenvolver. Não à toa, boa parte dessa hotelaria contemporânea, pretensamente “povoada” pela *significação*, está identificada com camadas sócio-econômicas mais ricas da sociedade ou sócio-culturalmente mais privilegiadas.

Por fim, vale observar ainda, genericamente, que há uma clara opção e influência do ensino nas escolas de arquitetura e urbanismo amparado pela *sintaxe* (morfologia, proporção, escala, forma, função, etc) em detrimento da semântica (Broadbent, 2010, p. 142); o que torna o debate mais árduo, porque desde a formação de futuros pesquisadores e críticos de arquitetura, há uma assimilação de que os *significados* são uma coisa “menor” diante da composição *sintática* e da *função* em arquitetura.

## Conclusões

Deve-se enfatizar por fim que há sem dúvida limites do método interpretativo, como em qualquer outro; mas uma semiótica do *espaço*, pela lógica intrínseca de sua *linguagem*, parece que está muito mais na ordem de um *pensamento* por imagens e por *espaços*, o qual a ciência (ainda) um tanto *racionalista* não consegue abarcar pela tradição “linear” da linguagem verbal-escrita com que ela mesma tradicionalmente se configurou. Nesse aspecto, uma semiótica do *espaço* pode explicar a *emoção* (como condição ainda “menor” para muita da compreensão científica atual) e, essencialmente estar na ordem de uma contribuição para a *praxis*<sup>10</sup> do projeto (e da arquitetura como dado construído, por conseguinte), que não precisa se justificar por uma “verborragia” de conceitos muitas vezes “manipulados” e “manipuláveis”.

O processo, diga-se não linear, para essa *praxis*, parece estar mesmo no ideal de *montagem* de Walter Benjamin, concomitante com o ideal de *ícone* de Charles Sanders Peirce, pois a leitura (por imagens e por *espaços*) só se dá porque há signos pretéritos *representados* e, portanto, reconhecíveis que aderem à leitura; no entanto é preciso lembrar que o fato de escolher e como são arranjados determinados signos pretéritos *representados* (como ícones) já é um fator de interpretação; e há um *prazer* (*emoção*) nessa capacidade mental<sup>11</sup> (da imaginação inclusive) em formular associações e leituras inusitadas nunca antes *pensadas* por teóricos consagrados da arquitetura. E ao se construir a leitura inusitada, pode-se criar um “conceito” novo, nunca antes utilizado e que poderá ser empregado em um novo projeto, que ao se tornar arquitetura poderá *comunicar* a nova associação criada. Em caso de um reconhecimento coletivo<sup>12</sup> dessa leitura inusitada, poderá haver a “chancela” de que a edificação está na ordem de Arquitetura e não como uma simples construção, daí seu valor para o plano da cultura enquanto expressão do

*espaço*; e mais: tal reconhecimento coletivo de uma idéia nova a partir do *espaço* pode criar conscientização também de ordem coletiva; na lógica, portanto, de uma “função” social da arquitetura.

Trata-se tudo isso, portanto, da semiótica como uma ciência por *imagens* e por *espaços*, ressaltando-se um “problema” próprio de uma pretensa construção epistemológica a partir da *emoção*: “Conforme escreveu Roland Barthes (...): ‘O prazer não se rende facilmente à análise’” (Tschumi, 2010, p. 576) ou que “O *prazer do espaço*: é impossível exprimi-lo em palavras, é indizível” (Tschumi, 2010, p. 576).

Portanto, o problema pode se apresentar quando há a pretensão da passagem da linguagem visual e espacial para a linguagem verbal-escrita, no sentido de explicar os significados do *espaço*. O que reifica o *espaço* como objeto científico; e no caso do espaço estudado como promotor de signos *emotivos* quando interpretado, a reiteração da arquitetura hoteleira contemporânea como atributo para tanto. E mais: questionam-se os canais de divulgação científica pautados na linguagem verbal-escrita.

Por fim, cabe ressaltar que uma semiótica do *espaço* ou uma semiologia do *espaço*, com precursores como Peirce e Saussure, localizou que o *espaço* tem e é *linguagem*, e por isso *ele* é também uma condição humana de promoção da *comunicação* e *informação*, garantindo-se então um ideal de comunidade (porque *comunica*) e põe os seres humanos em *comum*; daí o respeito mútuo e a superação de barbáries.

Como síntese e generalização dos resultados, e como caráter propositivo da pesquisa, pode-se concluir: a atual hotelaria como precursora contemporânea da manifestação em experiência do *espaço* com atributos de significado; a hotelaria contemporânea como manifestação da *emoção* através de significados; a hotelaria contemporânea como interatividade intelectual com o hóspede.

## Bibliografia

- Agrest, D., & Gandelsonas, M. (2010). Semiótica e arquitetura: consumo ideológico ou trabalho teórico (1973). In K. Nesbitt (Ed.), *Uma nova agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify.
- Aumont, J. (1993). *A imagem*. São Paulo: Papirus.
- Broadbent, G. (2010). Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos na arquitetura (1977). In K. Nesbitt (Ed.), *Uma nova agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify.
- Cicciolina. *Wikipedia*. Recuperado em 21 julho, 2016, de <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cicciolina>

- Caramella, E. da G. de P. (1994). *Materiais e procedimentos*. Tese de doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP), São Paulo.
- Dias, C. M. de M. (1990). *Home away from home*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.
- Diniz, D. de O. (2008). Teoria epistemológica na obra das Passagens, de Walter Benjamin: o princípio da montagem literária de imagens dialéticas como uma possível marca do estilo. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP).
- Ferrara, L. D´A. (2000). *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp/FAPESP.
- Ferrara, L. D´A. (1993). *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática.
- Jeudy, Henri-P. (1999). Phillipe Starck: ficção semântica. *Revista Arcos*, v. II, número único.
- Laflamme, S. (1995). *Communication et émotion, essai de microsociologie relationnelle*. Harmattan: Paris.
- McMorrough, J. (2013). Ru (m) inações: As assombrações da arquitetura contemporânea [2008]. In A. K. Sykes (Ed.). *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify.
- Nesbitt, K. (2010). *Uma nova agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify.
- Petrocchi, M. (2002). *Hotelaria: planejamento e gestão*. São Paulo: Futura.
- Pignatari, D. (n.d). *Semiótica Manual de Leitura AUP 425 e AUP 406*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP).
- Santos, M. (1999). *A natureza do espaço: técnica e tempo; razão e emoção*. Hucitec: São Paulo.
- Semíramis. *Wikipedia*. Recuperado em 20 julho, 2016, de <https://pt.wikipedia.org/wiki/Semíramis>
- Spolon, A. P. G. (2011). *Hotelaria, Cidade e Capital*. Tese de doutoramento, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

- Sykes, A. K. (2013). *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify.
- Somol, R., & Whiting, S. (2013). Notas sobre o efeito Dopples e outros estados de espírito do modernismo [2002]. In A. K. Sykes (Ed.). *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify.
- Tafuri, M. (1984). *La esfera y el laberinto*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Tafuri, M. (1985). *Projecto e Utopia*. Lisboa: Presença.
- Tricárico, L., Oliveira, J. P. de, Rossini, D. de M., & Miranda, P. S. (2013). Inovações em hotéis: emoção, sustentabilidade e automação como signo da arquitetura contemporânea. In C. Henriques (Ed.). *Inovação e qualidade na hotelaria*. Faro: UAlg.
- Tschimi, B. (2010). O prazer da arquitetura. In K. Nesbitt (Ed.). *Uma nova agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify.
- Yin, R. K. (2015). *Estudo de Caso: Planejamento e Métodos*. Porto Alegre: Bookman Editora Ltda.

## Notas

- <sup>1</sup> Pesquisa financiada pelo CNP (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), Brasil.
- <sup>2</sup> Sabe-se, dentro de uma teoria da *linguagem* e de uma semiótica *espacial* que não é possível esgotar todos os *significados* que o *espaço* (diga-se arquitetônico) pode oferecer.
- <sup>3</sup> John McMorrough (2013, p. 353), no entanto, adverte que a arquitetura, ao deixar de ser ela mesma, passa a ser uma *representação* de si, incompreensível em relação a sua própria disciplina. O autor se refere, por exemplo, à frustração de uma contribuição semiótica e da desconstrução, considerando-as exauridas.
- <sup>4</sup> Deve-se notar que outros autores trabalham com a dissociação das percepções do *corpo* independentes das percepções intelectivas.
- <sup>5</sup> Entende-se a “imagem” não só como representação *bidimensional* do espaço (a fotografia de um lugar, por exemplo); mas a imagem do lugar “guardada” na memória ou até a imagem instantaneamente fruída como experiência.
- <sup>6</sup> No entanto, deve-se ultrapassar uma visão “racionalista” de se querer justificar, explicar e dar uma “função” para a *linguagem*; ela pode ser “simplesmente” uma evocação de fruição de prazer, do *corpo* e da *mente*.
- <sup>7</sup> Cabe destacar que as teorias de fundamentação teórica utilizadas foram muitas vezes elaboradas e aplicadas posteriormente à *linguagem* verbal escrita da literatura. Porém é de se observar que, como valor da *linguagem*, podem ser apropriadas para a leitura visual e espacial; daí o esforço de pesquisadores brasileiros que as aproximaram com o *espaço* enquanto *representação* e *significado*, destacando-se, por exemplo, Décio Pignatari, Lucrecia D’Alessio Ferrara e Elaine da Graça de Paula Caramella. Sobretudo, serão nos trabalhos de Charles Sanders Peirce que a lógica da *linguagem* se explanará para além de “manias” classificatórias de diferentes expressões artísticas, porque vão ao encontro da raiz do *signo*. Vale também vislumbrar aqui alguns dos limites que as teorias da *linguagem* (sobretudo quando oriundas do estudo das expressões verbais escritas como método interpretativo) são aplicadas ao *espaço*.

<sup>8</sup> Entende-se a “imagem” não só como representação *bidimensional* do espaço (a fotografia de um lugar, por exemplo); mas a imagem do lugar “guardada” na memória ou até a imagem instantaneamente fruída como experiência.

<sup>9</sup> Nesse sentido, há um ideal “perverso” da leitura instituída como conceito, pois: “(...) até os conceitos arquitetônicos se tornam artificios de sedução.” (Tschumi, 2010, p. 580). Vale também ver a crítica de Manfredo Tafuri ao ideal de uma semiótica do *espaço* que possa “reduzir” o papel do intérprete, essencialmente em textos como “A esfera e o labirinto” e “Projeto e Utopia”.

<sup>10</sup> A leitura, nesse sentido, pode passar de uma crítica para uma experiência propícia ao projeto de arquitetura.

<sup>11</sup> “(...) teorias, histórias e outros precedentes. Esses vínculos enriquecem o prazer.” (TSCHUMI, 2010, p. 579).

<sup>12</sup> Nota-se o valor contemporâneo do respeito à opinião pública e a interação dos diferentes cidadãos nas decisões sociais, tal como já preconizava Henri Lefebvre em seus estudos urbanos.