

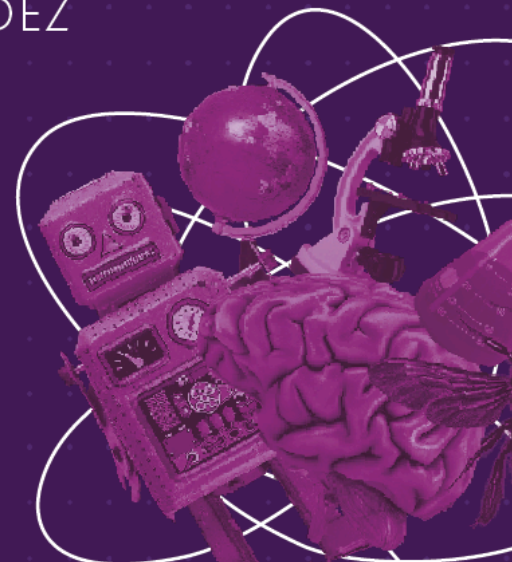
RECONSTRUIR E REESTRUTURAR ESPAÇOS COM VALOR HISTÓRICO: O ESTUDO SOBRE MUSEU HEDMARK DE SVERRE FEHN

Professor orientador: Paulo Vítor Borges Ribeiro

Aluna: Juliana Liebl de Freitas

PROGRAMA DE
INICIAÇÃO CIENTÍFICA
PIC/CEUB

RELATÓRIOS DE PESQUISA
VOLUME 10 Nº 1- JAN/DEZ
2024





**CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA - CEUB
PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA**

JULIANA LIEBL DE FREITAS

**RECONSTRUIR E REESTRUTURAR ESPAÇOS COM VALOR HISTÓRICO:
O ESTUDO SOBRE MUSEU HEDMARK DE SVERRE FEHN**

Relatório final de pesquisa de Iniciação Científica apresentado à Assessoria de Pesquisa e Extensão.

Orientação: Paulo Víctor Borges Ribeiro

**BRASÍLIA
2025**



AGRADECIMENTOS

Ao Programa de iniciação científica em Desenvolvimento Tecnológico e Inovação (Pic/Pibiti/Ceub). Que tornou essa pesquisa possível.

A(o) escritor Per Olaf Fjeld e Iñigo Peñalba Arribas pelas suas pesquisas e publicações sobre o Sverre Fehn.

Ao professor Paulo Víctor Ribeiro, pela sugestão do tema, incentivo e orientação.

À minha família pelo apoio e incentivo.

“Você nunca alcançará o passado correndo atrás dele, mas se manifestar o presente conseguirá um diálogo com o passado”

(FEHN, 1986, *apud* FJELD, 1983, p. 248)

RESUMO

Sverre Fehn, arquiteto norueguês e vencedor do Prêmio Pritzker de Arquitetura em 1997, é reconhecido por sua abordagem poética e sensível à arquitetura. Sua obra é fortemente influenciada pela cultura e pela natureza da Noruega, refletindo uma arquitetura que respeita o passado e o território, enquanto inova nas relações entre espaço, luz e materialidade. Fehn cria ambientes que não apenas servem à funcionalidade, mas também estabelecem uma conexão profunda com o contexto histórico e cultural dos lugares. Um exemplo emblemático de sua sensibilidade para a preservação e reinterpretação arquitetônica é o projeto do Museu Hedmark, localizado em Hamar, Noruega. O local, originalmente uma mansão episcopal do século XII e, posteriormente, utilizado como celeiro, foi transformado por Fehn em um espaço museológico que respeita as ruínas e a história do edifício. Ao invés de realizar uma restauração tradicional, Fehn optou por manter as marcas do tempo e da degradação, integrando-as ao projeto com rampas e platôs que permitem que o passado conviva de forma harmônica com o presente. Sua arquitetura não se limita a conservar, mas oferece uma experiência sensorial que conecta as gerações atuais ao legado histórico do lugar, convidando os visitantes a refletirem sobre a passagem do tempo enquanto vivem o espaço. A pesquisa metodológica envolveu a análise de teorias de restauro e livros sobre a obra de Sverre Fehn, como *The Pattern of Thoughts* e *The Thought of Construction*, que discutem as influências e o pensamento do arquiteto. Para uma compreensão mais profunda do Museu Hedmark, foi utilizado o livro *Sverre Fehn Museo Hedmark*, que examina o processo projetual, apresentando plantas técnicas e oferecendo contexto para as decisões arquitetônicas de Fehn.

Palavras-chave: Sverre Fehn, Museu Hedmark, Preservação Arquitetônica, Restauro, Memória Histórica, Arquitetura Norueguesa.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	OBJETIVOS	12
2.1	Objetivo geral	12
2.2	Objetivo específico	12
3	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	13
4	MÉTODO	14
5	RESULTADOS E DISCUSSÃO	15
5.1	O CONTEXTO NORUÊGUES	15
5.1.1	O Contexto Histórico e Arquitetônico da Noruega: Das Disputas Estéticas à Reconstrução Nacional	15
5.1.2	A Psique Norueguesa e a Autossuficiência como Fundamento Arquitetônico	18
5.2	TRAJETÓRIA DE SVERRE FEHN: CAMINHOS ENTRE O SILÊNCIO E A LUZ	19
5.2.1	O Encontro com a Terra: A Arquitetura Vernacular de Marrocos	20
5.2.2	Paris: Materiais e Técnicas Modernas	22
5.3	OS PRIMEIROS PASSOS NO CENÁRIO INTERNACIONAL: CONCURSOS E RECONHECIMENTO	24
5.4	CONCEITOS FUNDAMENTAIS: LUZ, SILÊNCIO E HABITAR COMO EXPERIÊNCIA	28
5.5	SVERRE FEHN E O MUSEU HEDMARK: UMA JORNADA PELA HISTÓRIA DE HAMAR	34
5.5.1	História de Hamar: das Raízes Pagãs ao Bispado	36
5.5.2	A Quinta Storhamar: Uma Nova Camada de História sobre as Ruínas Medievais	44
5.5.3	A Redescoberta e a Escolha de Sverre Fehn	47
5.6	PROJETO DO SVERRE FEHN	50
5.6.1	A Primeira Fase: Estruturando as Alas Norte e Oeste (1969-1972)	50
5.6.2	A Conclusão do Edifício: A Ala Sul (1973-1979)	63
5.6.3	A Expansão: Os Pavilhões de Proteção das Torres (2004-2005)	67
5.7	RECONSTRUIR E RESTAURAR ESPAÇOS COM VALOR HISTÓRICO A PARTIR DE UMA ÓTICA DOS TEÓRICOS	73
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
7	REFERÊNCIAS	80

SUMÁRIO DE FIGURAS

Figura 1 – Vi Kan, Oslo, 1938	16
Figura 2 – Vila Dammann, Oslo, 1930	16
Figura 3 - Knut Knutsen - Einebustad for familien Wathne, 1950	17
Figura 4 - Vila de pescadores em Lofoten, Noruega.	18
Figura 5 - Vale do Draa, Marrocos	21
Figura 6 - Brussels World's Fair - Brüssel, Belgium 1958	24
Figura 7 – Imagem e planta da loja óptica em Oslo. Juro Fehn. 1960. Museu Nacional de Arquitetura, Oslo	25
Figura 8 - Concurso para o Auditório da Faculdade de Agricultura – Museu Nacional de Arquitetura, Oslo	26
Figura 9 – Villa Schreiner	27
Figura 10 - Villa, Norrköping, Suíça	28
Figura 11- Villa, Norrköping Architects - Sverre Fehn, 1964	29
Figura 12 - Planta baixa da Villa Norrköping	29
Figura 13 – La Tierra como Gran Museo, Sverre Fehn, 1982	30
Figura 14 – Croquis e ideogramas	31
Figura 15 - Sverre Fehn- Hedmark Museum - 1967–2005	34
Figura 16 - Sverre Fehn- Hedmark Museum - 1967–2005. Ampliado	35
Figura 17 - Broche de Aker	36
Figura 18 - Una cabeza de bronce representando al dios Froy, de unos 5 centímetros de alto, encontrada en la playa de Storhamar	37
Figura 19 - Cartografia da área de Aker com a área de Hamar e lago Mjosa	37
Figura 20 - Bispado e a Catedral de Hamar	39
Figura 21 - hipotética reconstrução da catedral gótica de Hamar	39
Figura 22 - Maquete da ruína da catedral de Hamar	40
Figura 23 - Escavação dos vestígios arqueológicos da Catedral de Hamar	40
Figura 24 - Maquete hipotética da residência episcopal	41
Figura 25 - Imagens das Ruínas da Residência-Fortaleza do Arcebisado em 1253	42
Figura 26 - Planta da antiga fortaleza episcopal com todos os quartos interiores	42
Figura 27 - Storhamarlåven, forfall, borggården, borgporten, Hedmarksmuseet, Domkirkeodden, Hamar.	44
Figura 28 - Imagens do pátio da fazenda de Storhamar em 1946	45

	7
Figura 29 - Desenho de Daniel Dahl	45
Figura 30 - Vias de Hamar	47
Figura 31 - EKSTERIØR STORHAMARLÅVEN FØR RESTAURERING, BISPEBORGEN, HEDMARKSMUSEET OG DOMKIRKEODDEN	49
Figura 32 – Sítio arqueológico de Hamar	49
Figura 33 - Planta Baixa da Intervenção de Fehn	50
Figura 34 - A cobertura antiga	51
Figura 35 - Estrutura do telhado	52
Figura 36 - Novo suporte para o telhado	52
Figura 37 - Espaço onde ficavam as vacas	53
Figura 38 - Imagem do início da demolição da baía norte.	54
Figura 39 – Projeção do que era o Bispado e da Quinta numa linha mais clara	54
Figura 40 - Ala Norte	55
Figura 41 - Contraste entre novo e antigo	56
Figura 42 - Ponte	57
Figura 43 - O teto e a luz	57
Figura 44 - Dedo de prata	58
Figura 45 – Balas de canhão	59
Figura 46 - Mapa da Ala Oeste	60
Figura 47 – Imagens interiores da ala oeste da granja de Storhamar	61
Figura 48 – A luz e os objetos	62
Figura 49 – A Ala Sul	63
Figura 50 - Hedmark Museum	64
Figura 51 - Auditório da ala sul	65
Figura 52 - Uso da madeira	66
Figura 53 - Fabrica	66
Figura 54 - Acréscimos em Planta Baixa	68
Figura 55 - Acréscimos em vista	68
Figura 56 - Pilares em “V”	70
Figura 57 - Cobertura em “V”	70
Figura 58 - Cobertura	71
Figura 59 – Interior da Ruina de umas das Torres	72
Figura 60 - Norwegian archaeological horizons	72
Figura 61 - Sverre Fehn - Hedmark Museum - 1967–2005	75

Figura 62 - Revisit: Hedmark Museum in Hamar, Norway by Sverre Fehn

8

76

Figura 63 - Hedmark Museum

77

1 INTRODUÇÃO

A arquitetura, desde os seus primórdios, manifesta a relação do ser humano com o espaço, atendendo não apenas às necessidades funcionais, mas também refletindo modos de vida, sistemas de pensamento e vínculos com o território. Com o passar do tempo, edificações originalmente concebidas para determinados usos acabam perdendo sua função prática. No entanto, seu valor simbólico, histórico e cultural permanece latente. Nesse cenário, a prática da preservação e da intervenção arquitetônica surge como uma ferramenta de manutenção da edificação.

Neste contexto, a arquitetura tem buscado novas formas de lidar com o patrimônio histórico, entendendo-o não apenas como um objeto de preservação imutável, mas como um elemento vivo que pode ser reinterpretado para se integrar às necessidades e significados do presente. A preservação não se resume à restauração ou reconstrução literal; ela deve incorporar uma reflexão crítica sobre o papel da história no espaço urbano, permitindo que o passado e o futuro se entrelaçam de forma harmônica. Essa abordagem, que mescla preservação e inovação, é exemplificada de forma notável na obra do arquiteto norueguês Sverre Fehn, cujo trabalho se destaca pela sensibilidade em lidar com a memória histórica e com a materialidade do espaço. Fehn, vencedor do Prêmio Pritzker de Arquitetura em 1997, desenvolveu uma abordagem arquitetônica que respeita profundamente o legado cultural e histórico da Noruega, enquanto propõe novas formas de interpretar e habitar o espaço.

O projeto do Museu Hedmark, em Hamar, Noruega, é um exemplo dessa sensibilidade. Originalmente uma mansão episcopal do século XII, que depois foi transformada em celeiro, a estrutura histórica foi cuidadosamente preservada e ao mesmo tempo reinventada por Fehn para se adequar a sua nova função como espaço museológico. Em vez de adotar os métodos convencionais de restauração, Fehn decidiu integrar as ruínas originais e as marcas do tempo, permitindo que os visitantes experimentassem de maneira sensorial a passagem do tempo e a história materializada no próprio espaço. Sua intervenção não se limita a uma simples preservação do passado, mas sim a uma reinvenção do espaço que respeita às camadas temporais, mantendo uma relação orgânica e fluida entre o antigo e o contemporâneo. Nesse contexto, o projeto do Museu Hedmark propõe uma reflexão sobre

como a arquitetura pode ser ao mesmo tempo uma homenagem e uma reinvenção do patrimônio histórico, sem perder a autenticidade, mas oferecendo uma nova significação para o futuro.

Fehn compreende a preservação como um processo dinâmico, que vai além de simplesmente manter as formas físicas do passado. Para ele, a preservação deve permitir que a história seja vivida e experienciada, incorporando o valor histórico e cultural dos edifícios no presente, sem a pretensão de congelar o tempo ou recriar uma versão idealizada do passado. O projeto do Museu Hedmark ilustra essa filosofia ao preservar as ruínas originais do edifício, utilizando-as como uma parte integral da experiência espacial, permitindo que o edifício conte sua própria história.

A arquitetura de Fehn é também uma expressão profunda da sua relação com o contexto cultural e natural da Noruega. Suas obras são projetadas com uma sensibilidade aguçada ao território, à história e à cultura local, sendo sempre respeitosas e discretas, sem a imposição de elementos excessivamente grandiosos ou dominantes. Fehn busca uma sintonia entre o espaço construído e a paisagem natural, criando ambientes que se integram ao contexto, em vez de competir com ele. Isso é particularmente visível no Museu Hedmark, onde a luz, os materiais e a composição espacial criam uma atmosfera que resgata e reflete a história do lugar de maneira discreta e respeitosa, proporcionando ao visitante uma experiência sensorial que vai além da simples observação do espaço.

A análise do projeto do Museu Hedmark permite, assim, refletir sobre os desafios contemporâneos da preservação arquitetônica. Em um mundo onde o patrimônio histórico enfrenta constantes pressões por intervenções que visam a modernização ou adaptação, o trabalho de Fehn oferece um modelo de preservação que não se limita à manutenção das estruturas, mas busca, de forma inovadora, criar novas significações para o passado. Ele propõe uma integração entre diferentes temporalidades e contextos, sem comprometer a autenticidade, permitindo que o patrimônio histórico permaneça relevante no presente e para o futuro.

Neste estudo, será explorada a obra de Fehn a partir de uma perspectiva crítica, com foco na abordagem adotada pelo arquiteto no Museu Hedmark, e como ela reflete as

possibilidades e desafios da arquitetura em relação à preservação do patrimônio. A pesquisa procurará compreender as decisões arquitetônicas de Fehn e como sua sensibilidade para o contexto histórico e cultural oferece novas abordagens para a preservação e interpretação do patrimônio.

2 OBJETIVOS

2.1 Objetivo geral

Este projeto tem por objetivo pesquisar sobre sua obra e influência projetuais, dentro do recorte da obra do Hedmark Museum, entender como o arquiteto intervém dentro de uma obra, seu processo projetual, suas influências, suas decisões dentro de um contexto de revitalização. Ampliar o debate sobre patrimônio e formas de intervenção no contexto nacional

2.2 Objetivo específico

1. Traduzir para o português e trazer a domínio público algumas de suas obras
2. Entender o arquiteto Sverre Fehn e sua forma de entender e organizar o espaço já construído
3. Investigar o contexto norueguês no seu trabalho
4. Entender a forma de reconstruir e organizar o espaço que tem valor histórico
5. Estudar como ocorreu a intervenção no Hedmark Museum

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A arquitetura de Sverre Fehn não pode ser compreendida apenas por suas formas, mas como a materialização de um complexo e singular processo criativo, uma interação profunda entre narrativa, materialidade e a relação do homem com a paisagem. A base teórica para analisar sua obra, portanto, reside em seu próprio "pensamento construtivo", amplamente documentado nas obras de Per Olaf Fjeld e nos catálogos como *Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction*. A abordagem de Fehn é guiada por uma busca constante em dar voz ao passado através de uma linguagem moderna, um princípio sintetizado em sua mais célebre afirmação: "Se você correr atrás do passado, nunca o alcançará. Somente manifestando o presente você pode fazer o passado falar" (FEHN, 1986 apud FJELD, 1983, p. 248). Essa máxima não é apenas uma diretriz para intervenções em patrimônio, mas o fundamento de toda a sua produção arquitetônica.

O processo criativo de Fehn, conforme descrito por Fjeld, é multifacetado e parte de uma miríade de histórias, frases e esboços poéticos. Ele não começa com a forma, mas com a narrativa; o próprio arquiteto afirmava: "Eu penso mais em histórias, em conteúdo" (FEHN apud FJELD, 2009, p. 31). Essa base narrativa é nutrida por diversas fontes

Ao materializar seu pensamento em um espaço histórico e já edificado como o Museu Hedmark, Fehn adota uma postura arquitetônica de profundo respeito, mas que recusa a submissão ao passado. Ele entende que a natureza do local já não é intocada; ela foi modificada por séculos de ocupação humana, desde a fortaleza episcopal do século XII até a quinta agrícola do século XVIII. A intervenção, portanto, não se manifesta em uma tentativa de restaurar um estado original idealizado, mas em potencializar as ruínas como documentos vivos do tempo. A intervenção de Fehn é um ato de "confronto" poético, onde a nova arquitetura, com suas rampas de concreto e a nova cobertura de madeira, dialoga com as camadas existentes sem imitá-las. Ele insere elementos contemporâneos que, intencionalmente, não tocam as paredes medievais, criando um "museu suspenso" que permite a leitura clara das diferentes épocas. Essa postura revela um arquiteto que atua como um mediador entre o passado e o presente, garantindo que as ruínas não sejam apenas conservadas, mas ativadas, tornando-se o palco central de uma nova experiência onde a história continua a ser contada.

4 MÉTODO

A presente pesquisa foi baseada em uma aprofundada revisão bibliográfica e análise documental. O ponto de partida foi o estudo aprofundado das obras dos principais teóricos do restauro, como Eugène Viollet-le-Duc, John Ruskin, Camillo Boito e Cesare Brandi. A análise de suas teorias foi essencial para estabelecer a base conceitual sobre as diferentes correntes de pensamento que orientam a intervenção no patrimônio histórico.

Após essa etapa inicial de fundamentação, a pesquisa avançou para o estudo direto sobre o arquiteto Sverre Fehn. Um desafio significativo foi o acesso a fontes primárias, uma vez que alguns livros essenciais precisavam ser importados e muitos deles estavam em outras línguas, principalmente em norueguês e inglês. Para a realização da pesquisa, foi necessário um processo metodológico rigoroso: primeiramente, os livros foram catalogados para organizar o material; em seguida, foram digitalizados para facilitar o acesso e a tradução; posteriormente, foram traduzidos para o português; e, finalmente, foram lidos e analisados em detalhe. Esse processo, embora trabalhoso, representou uma imersão profunda no universo conceitual e na linguagem do arquiteto.

Inicialmente, a pesquisa buscou entender o arquiteto Sverre Fehn e suas produções em sua totalidade, para isso, foram lidos livros como "Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction" e "Sverre Fehn. Opera completa", que oferecem um panorama completo de seus projetos, desde os croquis iniciais até as fotografias das obras concluídas. Em paralelo, foram estudadas as obras de Per Olaf Fjeld, que, por ter trabalhado com Fehn, oferece uma perspectiva única e íntima. Seu primeiro livro, "The Pattern of Thoughts", foi escrito enquanto o arquiteto ainda estava vivo, e este pode fazer algumas contribuições com explicações, desenhos e imagens, já o segundo livro "The Thought of Construction", foi escrito após sua morte e é uma obra mais completa e detalhada. Estes livros foram cruciais para entender o processo criativo do arquiteto, revelando as narrativas poéticas por trás de suas decisões construtivas.

Com o conhecimento aprofundado sobre o pensamento do arquiteto, a pesquisa focou especificamente no Museu Hedmark. Esta fase envolveu a análise de livros e das plantas do projeto do Hedmark, um livro que foi profundamente estudado foi a obra

"Sverre Fehn: Museo Hedmark (1967-2005)" de Iñigo Peñalba Arribas. Este estudo serviu como fonte crucial de plantas técnicas detalhadas, imagens do processo construtivo e contexto histórico, permitindo uma análise minuciosa das diferentes fases da obra, desde as primeiras intervenções nas alas norte e oeste (1969-1972) até a conclusão da ala sul (1973-1974) e a posterior expansão com os pavilhões de proteção (2004-2005). Este método, que combinou o estudo teórico do restauro com a análise detalhada da obra e do processo criativo do arquiteto, permitiu construir uma investigação coesa e fundamentada.

5 RESULTADO E DISCUSSÃO

5.1 O CONTEXTO NORUÊGUES

Para compreender as influências que moldaram a produção arquitetônica de Sverre Fehn e a produção do Hedmark Museum, é necessário entender as dinâmicas sociais, culturais e geopolíticas específicas da Noruega. A constituição de uma linguagem arquitetônica própria no país não se deu de forma linear, mas foi atravessada por tensões entre tradições locais e correntes internacionais. Paralelamente, fatores estruturais, como a geografia acidentada, o clima rigoroso e a dispersão dos assentamentos humanos, contribuíram para formar uma cultura material e simbólica que valoriza a autonomia, o silêncio e o vínculo com o território. Ao explorar essas duas frentes, sendo a evolução histórica da arquitetura nacional e os traços culturais característicos do povo norueguês, é possível delinear o pano de fundo conceitual sobre o qual a obra de Fehn se desenvolve.

5.1.1 O Contexto Histórico e Arquitetônico da Noruega: Das Disputas Estéticas à Reconstrução Nacional

Com a conquista da independência política em 1905 da Noruega, surgiu um forte desejo de afirmar uma identidade nacional também por meio da arquitetura. Nesse cenário, começou a se consolidar uma linguagem arquitetônica própria, que valorizava características urbanas e buscava referências nas tradições locais, como se observa nas obras de Arnstein Arneberg e Magnus Poulsson.

Poucos anos depois, em 1910, a fundação da Universidade Técnica da Noruega impulsionou o ensino da arquitetura no país, tendo o classicismo como principal referencial teórico e prático. Os projetos acadêmicos mais valorizados e premiados eram aqueles que seguiam rigorosamente esse estilo. Tal cenário levou ao surgimento de um embate ideológico entre os defensores do romantismo nacional que buscavam enraizar a arquitetura na paisagem e nas tradições norueguesas, e os classicistas, alinhados com uma visão mais internacional e academicista. Esse conflito, entretanto, começou a ser superado com a chegada do movimento moderno.

Na Noruega o movimento moderno começou duas vezes. O primeiro começou no final dos anos 20 e foi um triunfo, o movimento culminou na exposição "*Vi Kan*" em 1928, que significa "Nós Podemos" em norueguês, essa exposição teve como objetivo apresentar

uma abordagem inovadora à arquitetura e ao design, trazendo uma novo modo de vida, de maneira que conectar o moderno ao tradicional, e teve Arne Korsmo como arquiteto chefe.

Figura 1 – Vi Kan, Oslo, 1938



Fonte: Fjeld, 2009. Sverre Fehn_ The Thought of Construction (Pág 38).

Figura 2 – Vila Dammann, Oslo, 1930



Fonte: Fjeld, 2009. Sverre Fehn_ The Thought of Construction (Pág 37).

Em 8 de abril de 1940, a Noruega foi ocupada pelas forças do Terceiro Reich, esta ocupação teve sérias consequências para a população norueguesa, incluindo repressão,

trabalho forçado e a perseguição dos judeus noruegueses. O país foi libertado pelos Aliados em 8 de maio de 1945, após a rendição da Alemanha nazista no final da Segunda Guerra Mundial.

Após a guerra, o movimento moderno teve um segundo começo, que ocorreu em 1950, e não foi tão aclamado. Segundo, Per-Olaf Fjeld. A reação contra o modernismo começou imediatamente após a ocupação alemã. Visto que no outono de 1940, Blaskstad e Munthe-kass editaram um catálogo de “casas típicas norueguesas”, dentre os 40 exemplares não havia nenhum moderno. A população norueguesa sentia que a guerra havia minado a crença de progresso e criado uma exigência de valores nacionais.

O único expoente da direção ‘Norueguesa que conseguiu dar às qualidades domésticas uma interpretação nova e significativa, foi Knut Knudsen, que ganhou muitos seguidores, apoio político e conseguiu fazer uma série de edifícios significativos.

Figura 3 - Knut Knudsen - Einebustad for familien Wathne, 1950



Fonte: Logotipos Orthos (disponível em: <https://orthoslogos.fr/architecture/einebustad-for-familien-wathne/>)

5.1.2. A Psique Norueguesa e a Autossuficiência como Fundamento Arquitetônico

Além dos elementos políticos e nacionais, deve-se analisar também a “Psique Norueguesa”. Os povoados surgiam de maneira dispersa, o que obrigava que o agricultor individual tivesse muitas competências, incluindo a construção de casas.

“Por causa do isolamento imposto pelo clima e pela geografia, as unidades familiares eram tão autossuficientes quanto possível, não apenas em termos de fornecimento de alimentos para si mesmas, mas também em termos de artesanato.” (Fjeld, 2009. p 11)

Figura 4 - Vila de pescadores em Lofoten, Noruega.



Fonte: Fjeld, 2009. Sverre Fehn_ The Partten of Thought (Pág 10).

5.2 TRAJETÓRIA DE SVERRRE FEHN: CAMINHOS ENTRE O SILÊNCIO E A LUZ

Sverre Fehn nasceu em Kongsberg, um enclave mineiro localizado a sudoeste de Oslo, na província de Buskerud, em 14 de agosto de 1924. Quando tinha oito anos a família mudou-se para Tonsberg, onde seu pai se tornou chefe de polícia. Suas duas cidades de infância eram muito diferentes em caráter e em temperamento, uma era uma cidade madeireira insular e a outra um porto marítimo

“Ele nasceu em um país remoto e, na época, pobre, mas esse isolamento também era uma vantagem, pois ele conheceu o mundo exterior com energia e curiosidade e sem expectativas.” (Fjeld, 2009, p. 10)

Fehn é filho único, e assumiria a fazenda da família em Telemark, que estava na família a gerações, por um curto período de tempo frequentou a Escola de Agricultura de Hamar (Hamar Landbruksskole), mas rapidamente percebeu que sua verdadeira paixão era a arquitetura. Então se mudou para Oslo, onde se matriculou na Escola Nacional de Artes e Ofício (*Statens Kunstakademi*). Durante o curso este teve duas grandes influências Knut Knutsen e Arne Korsmo.

“Arne Korsmo era, afinal, um europeu, que viveu também na sua arquitetura muito fora da Noruega como a Noruega. Para nós ele foi uma abertura. Tive-o como professor e foi uma experiência fantástica, porque depois da guerra a Noruega era uma nação do tipo “olhe para si mesmo”. (Fjeld, 2009, p. 249)

“E então houve Knut Knutsen. Teve grande influência com sua visão particular da arquitetura: o anonimato, a modéstia, o antimonumental. A arquitetura deveria ser como um folheto silencioso”.(Fjeld, 1983, p. 249)

Após seu período de formação e sob o impacto das visões de Knut Knutsen e Arne Korsmo, Fehn ingressou no PAGON (Grupo de Arquitetos Progressistas de Oslo). Este coletivo se uniu para participar dos debates do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM). A convivência com este grupo foi fundamental para impulsionar seu anseio por descobrir novos territórios e abordagens arquitetônicas, estendendo seu olhar para além das fronteiras nacionais.

5.2.1 O Encontro com a Terra: A Arquitetura Vernacular de Marrocos

Nesse ímpeto de exploração intelectual e busca por referências inovadoras, Fehn realizou uma de suas mais significativas viagens: a Marrocos, em 1951. Sua incursão no Norte da África foi um momento de profunda reflexão, onde o arquiteto procurou discernir a essência da construção e sua relação intrínseca com o ambiente, analisando como a arquitetura respondia às condições geográficas e sociais e se integrava ao cotidiano dos habitantes, compreendendo as soluções ancestrais desenvolvidas em harmonia com a paisagem e os recursos disponíveis. Sua jornada não tinha como foco a descoberta de algo totalmente novo, mas sim um reencontro com conhecimentos, conforme ele mesmo expressou:

Fui ao Marrocos não para descobrir coisas novas, mas para lembrar o que foi esquecido. E quando você entra no vale ao pôr do sol e houve um homem chamando do telhado mais alto, você pensa: Eu não sei nada sobre isso. A única resposta para essa simplicidade e clareza arquitetônica é que ela existe em uma cultura que para nós parece atemporal. O trabalho da arquitetura é perfeito, porque está trabalhando em espaço atemporal. Sua assinatura é anônima, porque é a própria natureza. (Fjeld, 2009, p. 42)

A sua estadia permitiu-lhe compreender de perto a arquitetura vernacular africana e a simplicidade da vida de seus habitantes. Ele analisou o desenvolvimento urbano em torno de rios escassos e oásis, onde a terra cultivada e a água eram de valor inestimável, resultando na formação de 'Kasbahs' ou centros históricos com traçado irregular. Essa observação aprofundada revelou a Fehn como as necessidades básicas e a adaptabilidade intrínseca àquele contexto geográfico moldavam as construções e a organização espacial, uma lição que ressoaria em sua própria busca por uma arquitetura fundamental e enraizada.

Figura 5 -Vale do Draa, Marrocos



Fonte: Chic Morocco. Vale do Draa. (Disponível em: <https://chicmorocco.com/pt-br/atlas-do-sul-e-sara/vale-do-draa/>).

Complementando essa compreensão das estruturas urbanas, suas observações se estenderam à organização do cotidiano naquele deserto. Fehn notou, os meios de transporte utilizados, como camelos, dromedários e burros, e a forma como a fauna se abrigava predominantemente nas periferias urbanas, em pequenos recintos, enquanto as residências se agrupavam no coração da cidade. Ele aprofundou seu entendimento sobre a interação entre a arquitetura e o ambiente extremo, percebendo como os habitantes manipulavam a luz em suas construções, e como as edificações se estendiam para baixo na areia, impulsionadas pela busca por umidade.

O deserto encoraja você a pensar sobre a nudez. Mas você não é; em vez disso, é o espírito que começa a vestir você. O turbante tem quinze metros de comprimento. A construção começa na mesquita; dentro, a história espacial começa imediatamente. A mesquita nega a sombra e envia o sol novamente para si mesma. Nesta paisagem, o poço é o ponto mais preciso. O poço e a umidade constroem-se para baixo na areia. É apenas a sombra que dá uma história à parede. (Fjeld, 2009, p. 42)

Essa experiência de imersão, ofereceu-lhe um novo prisma para seu próprio país, redefinindo sua percepção sobre a identidade nórdica, suas condições climáticas e as características de sua paisagem. A precisão espacial e material observada no Marrocos atuou como um catalisador para Fehn reavaliar o contexto norueguês. Para Fehn, o contraste elucidou o desafio constante na Noruega de integrar a arquitetura com seu entorno natural imponente e a especificidade de sua tradição construtiva em relação à ausência de uma forte tradição urbana formal. Como diz:

A situação geral na Noruega é que em todos os edifícios temos que lidar com a natureza, mesmo em Oslo estamos diante de uma natureza intocada e como devemos tratar a natureza, esse é o problema. Se os edifícios se escondessem, se exprimissem, se seguissem o exemplo da tradição, em que casa antigas atacavam mesmo a paisagem,[..] o outro problema é não temos nenhuma tradição urbana...(Fjeld, 2009, p. 247)

Em 1952, após essa fase de intensos aprendizados e novas perspectivas, Fehn regressou à Noruega para se casar com Ingrid Lovers Pettersen, esta que conseguiu um emprego de Paris como pianista e Korsmo foi fundamental para ajudar Fehn a garantir um lugar no estúdio de Jean Prouvé em Paris, o que marcou o início de um novo e significativo período de aprofundamento em sua formação prática e conceitual na vanguarda da arquitetura europeia.

5.2.2. Paris: Materiais e Técnicas Modernas

Sua estadia na capital francesa permitiu-lhe um aprofundamento prático nos sistemas construtivos e nas inovações tecnológicas propostas pelo engenheiro francês Jean Prouvé, e a experimentar novos materiais contemporâneos, como o concreto armado ou o aço, que passaram a fazer parte de sua expressão. Essa fase de aprendizado técnico e material em Paris foi fundamental para o desenvolvimento de uma metodologia de projeto marcada pela acuidade. Como revelado:

Mas igualmente importante foi provavelmente a preocupação natural de Fehn com a ordem e o rigor. “Precisão” é uma palavra que Fehn usa com frequência. Dele a atração pela consistência francesa fez dele um arquiteto pouco romântico. (Fjeld, 1983, p. 257)

Essa imersão nas práticas construtivas europeias também lhe proporcionou uma reflexão sobre a diversidade de abordagens materiais, especialmente no que tange ao uso da madeira, um material tão intrínseco à Noruega. Sua observação das técnicas na Itália e na Bélgica revelou uma nova perspectiva sobre a valorização e o tratamento da matéria-prima, contrastando com as práticas de seu país de origem:

Mas quando tive a oportunidade de ver como tratavam a madeira na Itália e na Bélgica, as suas técnicas parecem ser totalmente diferentes das nossas. Aprendi muito com isso, porque cada pedaço de madeira é valioso, era algo que deveria ser cuidada. Foi um grande choque para mim, que vim da Noruega.(Fjeld, 1983, p. 247)

Durante este período efervescente, ele teve a oportunidade de participar de alguns Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), onde o debate sobre o futuro da arquitetura se intensificava, e lá ele conheceu alguns arquitetos proeminentes da vanguarda

moderna.

Essa interação enriqueceu sua abordagem pessoal sem contaminá-la, essa fase consolidou sua visão de que o percurso arquitetônico reside na síntese de experiências aparentemente díspares, conforme ele mesmo descreveu:

“Este foi meu caminho: Paris, o ambiente metropolitano da tecnologia, e no extremo oposto, as paisagens primitivas de marrocos. (Fehn, Petri, 1992; apud Fehn, 1990)

As suas viagens ao Sul entre 1951 e 1953, ao Norte da África e a França proporcionaram-lhe dois ensinamentos completamente diferentes, mas complementares, que foram sintetizados anos mais tarde, no projeto do Museu do Arcebispo de Hedmark em 1967, moldando um pensamento com forte enraizamento na tradição nórdica, ainda vigente na Escola de Oslo do pós-guerra, mas profundamente impregnado pelas múltiplas experiências vividas. Em 1954, regressou de Paris para estabelecer seu local de trabalho em Oslo, onde fundou seu próprio estúdio e deu continuidade aos desenhos de concursos.

5.3 OS PRIMEIROS PASSOS NO CENÁRIO INTERNACIONAL: CONCURSOS E RECONHECIMENTO

Sverre Fehn se formou em 1949, as primeiras encomendas de Fehn foram em parceria com Geir Grung, ambos trabalhavam para o Escritório de Arquitetura e Planejamento Urbano de Oslo mas nos fins de semana e à noite trabalhavam em competições e ganharam várias juntas, juntos eles concluíram dois projetos altamente respeitados, o edifício do museu para a Coleção de Sandving em Lillehammer, de 1948-56, e o Okern Home for the Elderly em Oslo, de 1952-55.

Posteriormente, quando retornou de Paris Fehn dedicou-se aos concursos, onde ele expressava e refinava seus ideais arquitetônicos, bem como seus aprendizados e técnicas. Foi por meio dessa via que Sverre Fehn conseguiu um notável ingresso no cenário internacional, marcando com o projeto que ele elaborou individualmente do Pavilhão Norueguês para a Exposição Universal de Bruxelas em 1958.

Figura 6 - Brussels World's Fair - Brüssel, Belgium 1958



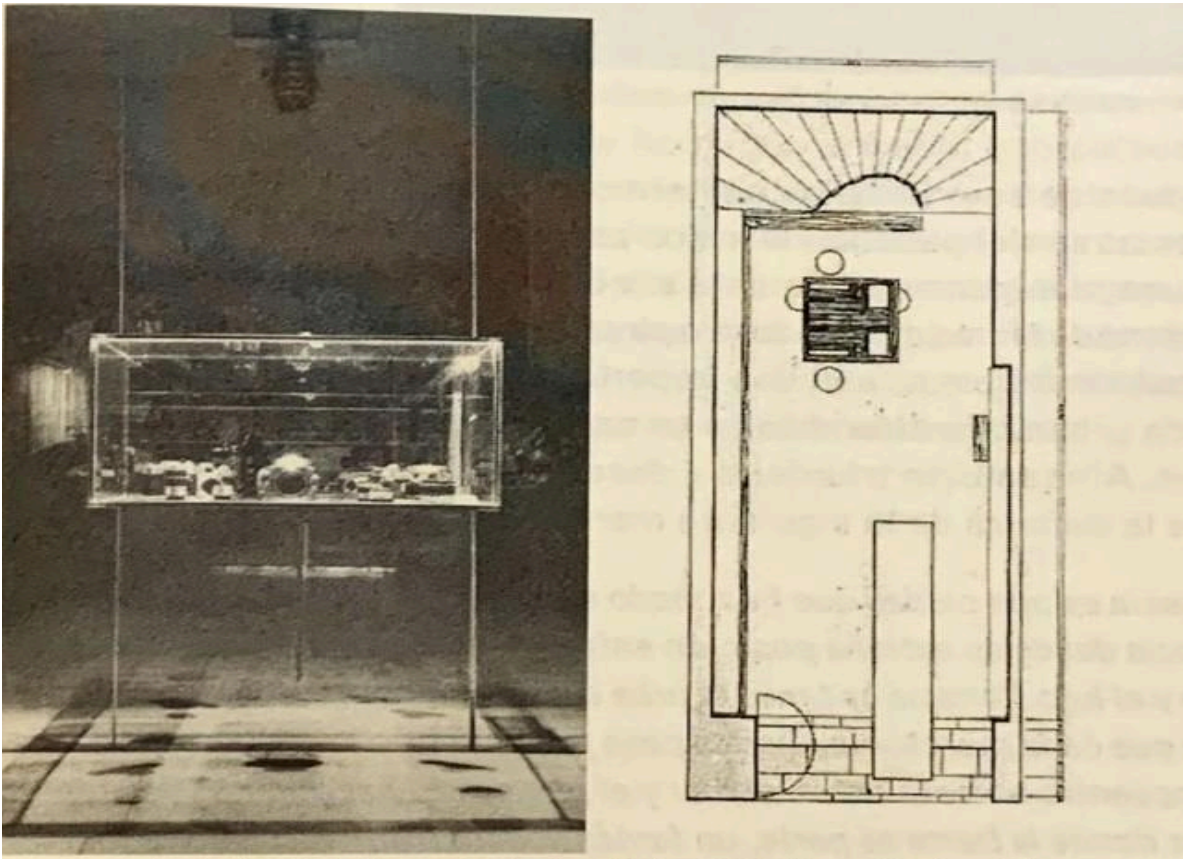
Fonte: sverrefehn.info (Disponível em: <https://sverrefehn.info/project/brussel/>)

O pavilhão de Bruxelas foi um experimento espacial, possuindo uma forma avançada de pré-fabricação, em que toda a construção principal poderia ser montada e desmontada com apenas 48 parafusos. Ao mesmo tempo, a estrutura respondia intrinsecamente ao

ambiente do local, com a luz do dia e a colocação estratégica dos objetos direcionando o espaço e o percurso do observador. A relação entre o objeto exposto e os materiais em contato com ele foi cuidadosamente pensada, tanto que Fehn foi pessoalmente aos museus da Noruega para selecionar as peças a serem expostas. Ele trabalhou os objetos de maneira que suas sombras também fossem elementos compositivos do espaço, uma técnica que é aprimorada ainda mais no Museu de Hamar.

“Cada material tem sua própria sombra. A sombra da pedra não é a mesma de uma frágil folha de outono. A sombra penetra no material e irradia a sua mensagem”(Fjeld, 1983, p. 244)

Figura 7 – Imagem e planta da loja óptica em Oslo. Juro Fehn. 1960. Museu Nacional de Arquitetura, Oslo



Fonte: PEÑALBA ARRIBAS, 2021. Sverre Fehn - Museo Hedmark (1967-2005) (Pág 139).

Depois de seu primeiro sucesso internacional em Bruxelas Fehn entrou no concurso do Pavilhão Nórdico para a Bienal de Veneza de 1962. Com uma ideia conceitualmente semelhante à Bélgica, embora talvez mais refinada e polida.

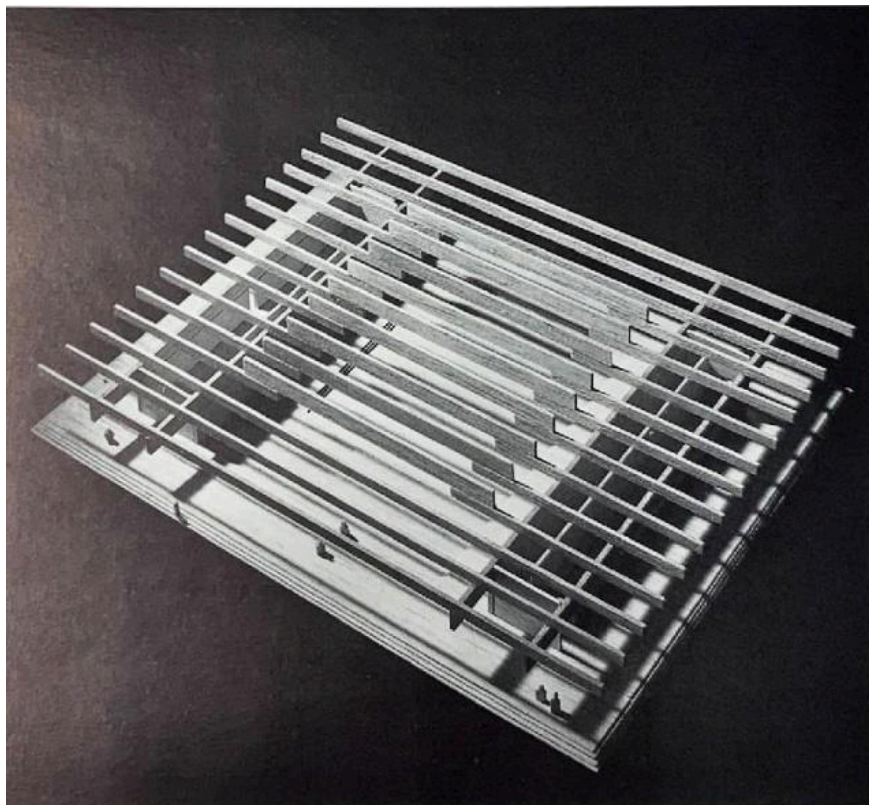
Fehn transporta a atmosfera nórdica para Veneza, por meio de vigas finas de concreto

armado que formavam uma grade que capturava e difundia a luz natural, criando uma presença suave e uma massa sem sombras. No topo das vigas, um telhado de fibra de vidro transparente permitia a passagem da luz. Dentro do pavilhão, os visitantes eram envolvidos por uma "luz nórdica" e um silêncio espacial que contrastavam fortemente com a luminosidade intensa e o ambiente vibrante do final do verão veneziano.

Fehn afirmava que em Veneza toda árvore é preciosa, e o lote atribuído ao Pavilhão possuía várias delas. Assim, respeitando a preexistência natural, o arquiteto incorporou as árvores que viviam no terreno, propondo uma arquitetura que se relaciona de forma harmoniosa com o entorno, incluindo os edifícios adjacentes, por meio de uma linguagem contemporânea.

Assim Fehn culminou sua experiência internacional, e regressou para seu local de partida onde seria pai de seu primeiro filho Guy Fehn em 1960. Sua carreira, embora adaptando-se a essas novas circunstâncias, continuou a manifestar seus ideais inovadores em concursos subsequentes, como no Auditório da Faculdade de Arquitetura de As em 1961

Figura 8 - Concurso para o Auditório da Faculdade de Agricultura – Museu Nacional de Arquitetura, Oslo



Fonte: Per Olaf, 1982. Sverre Fehn_ The Thought of Construction (Pág: 149)

Figura 9 – Villa Schreiner



Fonte: Hidden architecture (Disponível em: <https://hiddenarchitecture.net/villa-schreiner/>)

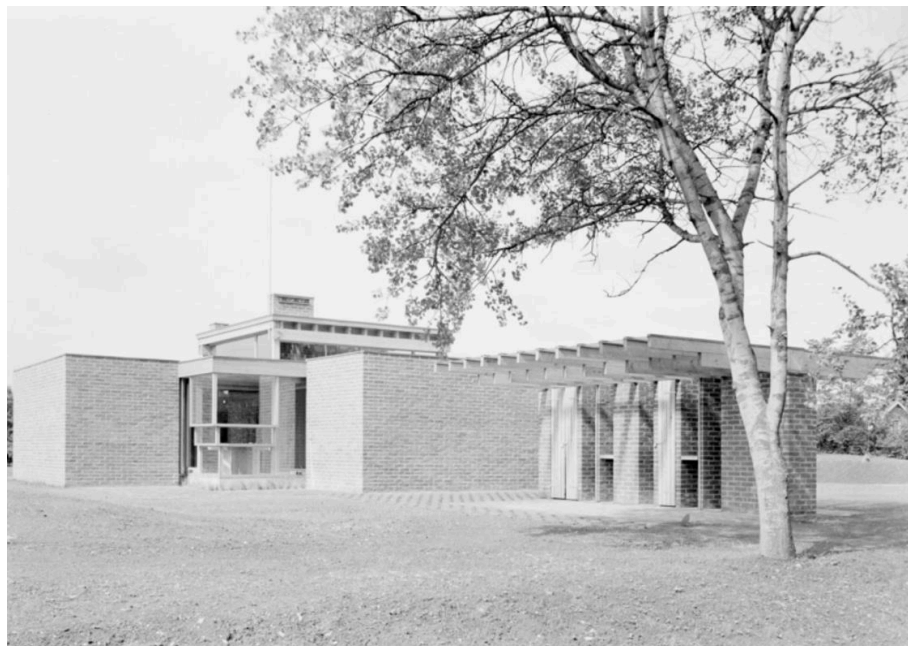
5.4 CONCEITOS FUNDAMENTAIS: LUZ, SILÊNCIO E HABITAR COMO EXPERIÊNCIA

Após suas incursões internacionais, Fehn retornou à Noruega com um repertório expressivo. Assim como ele havia introduzido a atmosfera do norte nos países do sul por meio de densas coberturas horizontais dos seus pavilhões, agora ele se propunha a implementar seu pensamento arquitetônico em sua terra natal através de abordagens ousadas, dando continuidade à linha de investigação ao longo de sua experiência na Europa, mas incorporando novas ideias de especial interesse.

Nessa nova fase, Fehn realizou diversas obras públicas e recebeu várias encomendas de residências privadas, como a Villa Norrköping de 1964. Seu processo criativo era profundamente pessoal e buscava uma conexão com o cliente, como um ator que invade a alma de outra pessoa. Em suas palavras:

Eu acho que você tem que criar uma coisa nova a cada vez. Quando construo uma casa para uma pessoa, sou como um ator que tenta invadir a alma de outra pessoa, sentir seu espírito. No prédio mostro ao cliente seu autorretrato, e sua situação mais ou menos, e se ele for forte ele aguenta, se ele for fraco vai fugir porque não consegue tirar a própria foto, não consegue tirar a própria situação” (Fehn, Norri, 1986, p. 47)

Figura 10 - Villa, Norrköping, Suíça



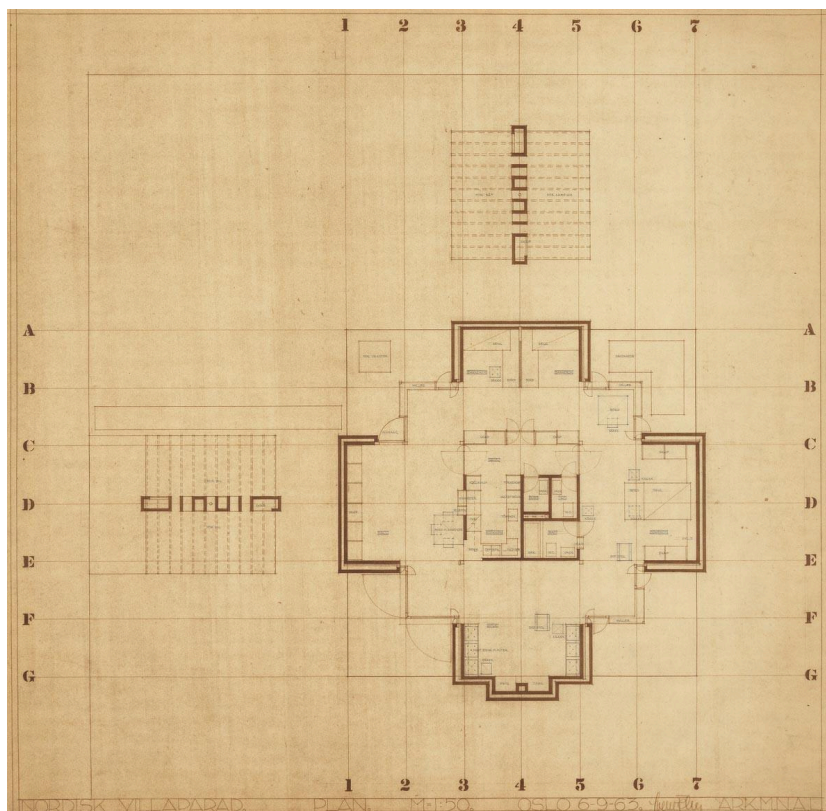
Fonte: 20 th Century Architecture. (Disponível em: <https://architecture-history.org/architects/architects/FEHN/OBJ/1963,%20Villa,%20Norrk%C3%B6ping,%20Sweden.html>)

Figura 11- Villa, Norrköping Architects - Sverre Fehn, 1964



Fonte: 20th Century Architecture. (Disponível em: <https://architecture-history.org/architects/architects/FEHN/OBJ/1963,%20Villa,%20Norrk%C3%B6ping,%20Sweden.html>)

Figura 12 - Planta baixa da Villa Norrköping



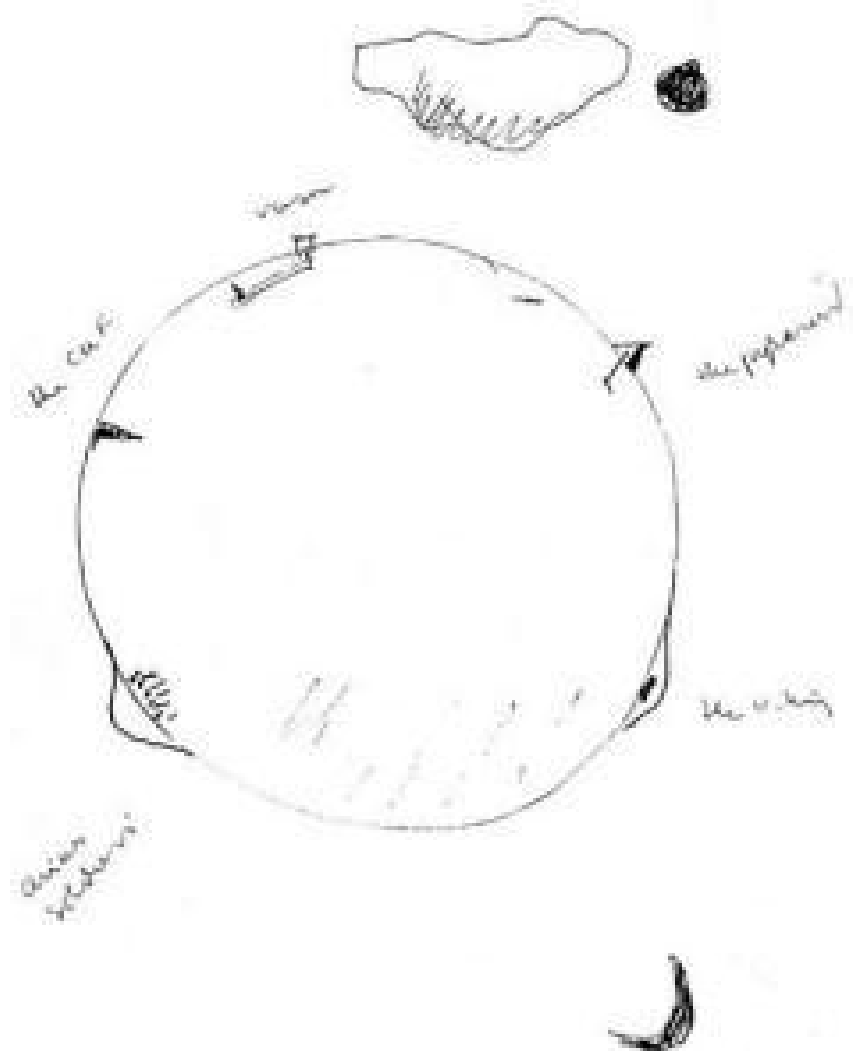
Fonte: Soks. (Disponível em: <https://socks-studio.com/2016/06/18/a-palladian-villa-in-swede-the-norrkoping-house-by-sverre-fehn-1963-64/>)

Durante a vida Fehn se dedicou ao escritório, muitas vezes gerenciando muitos

projetos acontecendo ao mesmo tempo e visitando o canteiro de obras, parte que era de grande interesse e curiosidade de Fehn. Em meio a tanto trabalho o arquiteto possuía um refúgio na cidade he Havasser, onde o desenho tornava-se exercício contínuo de escuta e interpretação da paisagem. Lá, refletia sobre a relação fundamental entre corpo, arquitetura e território, uma questão que se tornaria central em obras como o Museu de Hamar. Em suas palavras:

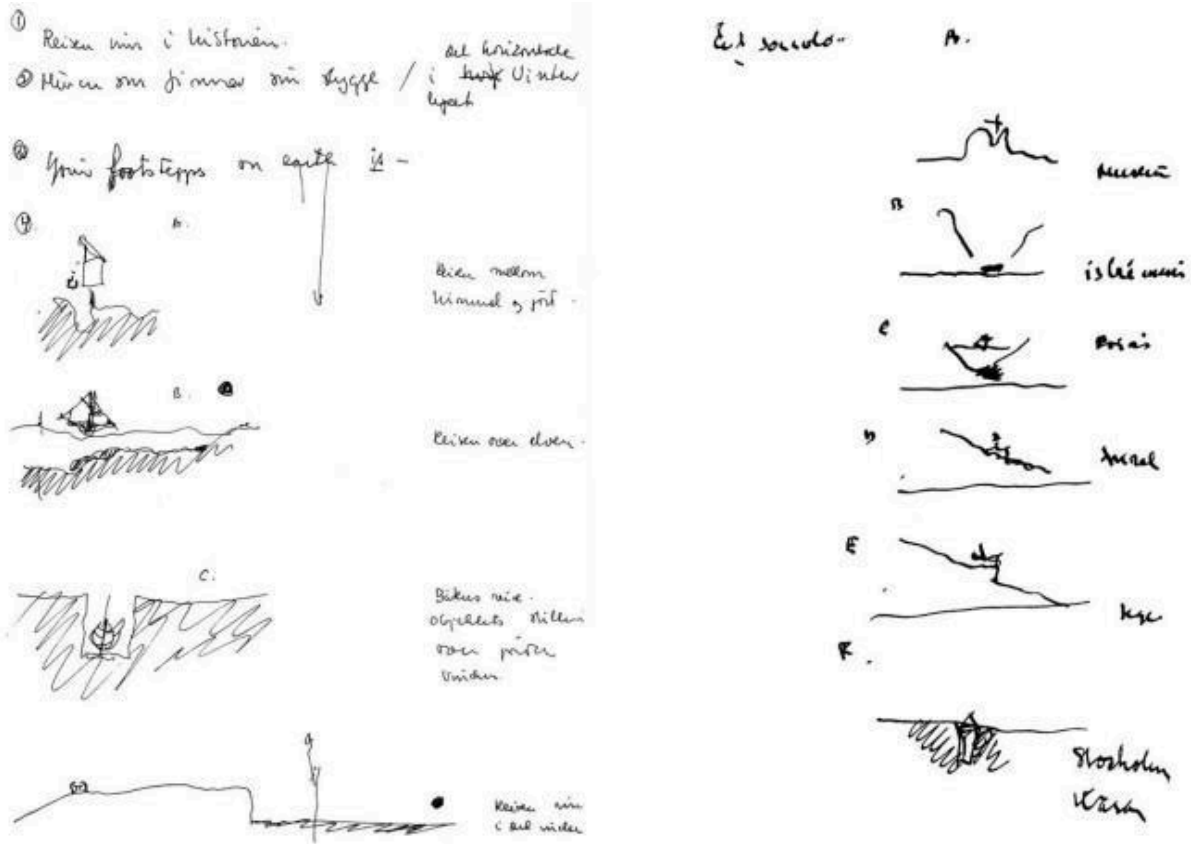
‘Onde coloco as pessoas entre o céu e a terra’ (YVENES, 2008. Pág: 28)

Figura 13 – La Tierra como Gran Museo, Sverre Fehn, 1982



Fonte: FJELD, Per Olaf (2009), Sverre Fehn: the pattern of thoughts.(Pág 81)

Figura 14 – Croquis e ideogramas



Fonte: FJELD, Per Olaf (2009), Sverre Fehn: the pattern of thoughts.(Pág 169)

Mais do que projetar formas, Fehn se dedicava a organizar experiências, cultivava uma arquitetura que instiga uma relação sensível entre o observador e a natureza. Para ele, o ambiente natural não era pano de fundo, mas substância fundamental da construção. Em que não é sobre dominar a natureza, mas sobre torná-la visível, Fehn incorpora esse princípio em sua obra, onde o edifício nunca se impõe à paisagem, mas revela o seu espírito.

Dentro de si todo homem é um arquiteto. Seu primeiro passo em direção à arquitetura é caminhar pela natureza. Ele abre caminho, como uma escrita na superfície da terra. O esmagamento da grama e do mato que cede diante de sua força é uma interferência na natureza, uma simples definição da cultura do homem. Seu caminho é um sinal a seguir. Através do seu movimento inicial ele requer o movimento dos outros. Esta é a forma mais elementar de composição.(Fjeld, 1983, p. 254)

A luz, em particular, era um material de valor inestimável para Fehn. Na Noruega, o comportamento do sol é único: o sol da meia-noite no verão e a noite polar no inverno criam um clima de invernos frios e um sol frequentemente encoberto por uma névoa. Essa condição climática conferia uma qualidade especial à luz, tornando as decisões sobre como ela entra no

espaço e interage com os objetos de suma importância. Fehn resumia essa relação com o ambiente nórdico ao afirmar que:

Você diria que existe uma arquitetura nórdica específica ? [...] Tem um clima diferente, uma base social diferente, a luz é diferente e a natureza está quase intocada. Então, todas essas coisas juntas, é claro, criam uma arquitetura de qualidade especial. (Norri, 1986, p. 247)

Os desenhos e aquarelas que Fehn produziu ao longo da vida demonstram esse gesto contínuo de escuta e interpretação do mundo natural. Sua fixação pelo horizonte, pelos barcos que desaparecem no mar e pelas figuras humanas reduzidas à escala da paisagem revela sua busca por um tipo de construção que não apenas ocupa o espaço, mas que o narra.

Essa prática constante de desenhar, observar e construir era a forma com que Fehn se apropriou do lugar, não para transformá-lo, mas para compreendê-lo. Como ele descreve:

A situação geral na Noruega é que em todos os edifícios temos que lidar com a natureza, mesmo em Oslo estamos diante de uma natureza intocada e como devemos tratar a natureza, esse é o problema. Se os edifícios se escondem, se exprimem, se seguíssemos o exemplo da tradição, em que casas antigas atacavam mesmo a paisagem,[..] o outro problema é que não temos nenhuma tradição urbana... (Fehn, Fjeld, 1983, p. 247)

Sua arquitetura, portanto, nasce do reconhecimento de que a natureza é presença ativa, que molda o gesto construtivo e exige do arquiteto humildade e escuta. O edifício não é fim em si mesmo, mas ponto de inflexão onde se dá o encontro entre o homem e o mundo. Para Fehn, habitar é, antes de tudo, aprender a ver e depois disso, construir.

Habitar, para ele, não é apenas ocupar um espaço, mas instaurar uma presença. Sua arquitetura busca instaurar situações em que o ser humano se perceba diante do tempo, do silêncio e da paisagem. Cada projeto articula o gesto de estar no mundo com delicadeza: muros que revelam o vento, aberturas que capturam a luz como quem recolhe o tempo em frascos. A casa, o museu, o pavilhão, todos esses espaços são, em sua essência, convites à consciência do existir.

O silêncio, na obra de Fehn, não é ausência, mas densidade. Está na pausa entre dois materiais, na sombra projetada por uma viga, no ritmo contido do percurso. Em vez de determinar o uso do espaço, sua arquitetura sugere estados de espírito. Seus ambientes são como cenas em que o habitante se torna personagem de si mesmo, capaz de escutar o lugar e

reconhecer-se nele. A arquitetura, assim, não protege apenas do clima: ela revela o mundo.

E é no desenho que esse processo começa. Para Fehn, o ato de desenhar era o primeiro gesto de escuta. Em seus cadernos, há croquis que não obedecem à lógica do programa funcional, mas à intuição do corpo no espaço, à memória da paisagem, à direção da luz. Seus desenhos surgem como fragmentos de uma percepção sensível, em linhas que seguem a topografia, manchas que evocam atmosfera, figuras humanas que se perdem na escala do horizonte.

Como observa Per Olaf Fjeld, “em seus desenhos há um silêncio latente, uma pausa antes da construção”. Essa pausa não é hesitação, mas escuta. Fehn não projetava para resolver um problema, mas para compor uma presença. Era como se, ao desenhar, ele buscasse revelar algo já existente, mas ainda oculto.

Nessa perspectiva, a arquitetura se organiza como uma composição em que cada elemento desempenha um papel específico, como numa orquestra. A luz, a matéria, o horizonte, o silêncio: todos se articulam na construção de uma experiência sensível. A racionalidade estrutural de seus projetos não anula a dimensão poética; ao contrário, era justamente essa clareza construtiva que permitia o surgimento de uma beleza essencial e duradoura.

Sverre Fehn começou a lecionar na Escola de Arquitetura de Oslo em 1971 e continuou até sua aposentadoria em 1995, dedicando-se à transmissão de seus conhecimentos. Ele continuou a desenhar projetos até seu falecimento, aos 84 anos, em 2009, deixando um legado inestimável para a arquitetura.

5.5 SVERRE FEHN E O MUSEU HEDMARK: UMA JORNADA PELA HISTÓRIA DE HAMAR

Sverre Fehn dedicou grande parte de sua vida ao projeto do Museu Hedmark, nesta obra é possível observar toda a sua trajetória e os conceitos estabelecidos pelo arquiteto. Para entender plenamente esse projeto, é fundamental mergulhar na história da cidade de Hamar, pois a arquitetura do museu não é uma simples adição a um local histórico, mas sim um diálogo de como a arquitetura pode estabelecer uma conexão entre o passado e o futuro.

O museu está localizado na cidade de Hamar, a 125 quilômetros a norte de Oslo. Em um cenário natural e histórico de grande riqueza, com sua paisagem, marcada por extensos campos de cereais e florestas de coníferas, que oferece um contraste notável com a imagem tradicional dos fiordes noruegueses. O local exato do museu é um promontório que se projeta sobre o Lago Mjøsa, o maior do país, em um sítio de profunda importância histórica cuja cronologia, segundo estudos arqueológicos, remonta à Idade do Ferro e à Era Viking, por volta do ano 600. Foi neste ponto que, em 1155, estabeleceu-se o bispado e, conseqüentemente, construiu-se a Catedral de Hamar, seguida, em 1253, pela edificação da residência-fortaleza do arcebispo. Esses marcos, serão detalhados melhor nas próximas páginas.

Figura 15 - Sverre Fehn- Hedmark Museum - 1967–2005



Fonte: Orthos logos. Disponível em: <https://orthoslogos.fr/architecture/hedmark-museum/>

Figura 16 - Sverre Fehn- Hedmark Museum - 1967–2005. Ampliado



Fonte: Orthos logos. Disponível em: <https://orthoslogos.fr/architecture/hedmark-museum/>

A intervenção de Fehn se dá, portanto, sobre os vestígios desse passado glorioso. A propriedade que abriga o museu, conhecida como "*Bishop's Manor*", é composta por um conjunto de construções agrícolas que se ergueram sobre as ruínas do recinto muralhado do século XIV. Foi neste local, com sua paisagem harmoniosa, que Fehn fez um projeto que buscava uma nova relação entre a arquitetura e a história, pois acreditava que a arquitetura deveria dialogar com as preexistências, a natureza e o tempo. Dessa forma, a sua visão era que a arquitetura deveria ser um "anúncio de uma futura ruína contemporânea", uma obra que, embora moderna, já contivesse em si a semente da história futura.

É neste contexto que a arqueologia e a arquitetura coexistem de forma única. Os objetos, que durante séculos permaneceram escondidos no solo, são resgatados da terra para encontrar uma "nova luz" na estrutura de Fehn. Ele próprio descreveu a emoção deste processo:

E de repente você encontra esse pedacinho, que é um dedo de prata na terra. É um objeto fantástico... Qual é a sua função como arquiteto? O que você faz com eles? Como parar seu movimento? Você tem que detê-los, porque esses objetos precisam encontrar sua nova vida. E começamos por baixo, do chão e paramos em cima, com a sua nova luz. (Arribas, p. 128).

O museu não se limita a expor artefatos; ele rearticula o passado, dando voz a objetos

que "pertencem ao local" e garantindo que, mesmo depois de resgatados, não se "afastam das experiências que viveram no passado". Essa abordagem transforma o museu num espaço de memória viva, onde cada objeto, cuidadosamente posicionado por Fehn, reconta a sua história, numa narrativa contínua.

5.5.1 História de Hamar: das Raízes Pagãs ao Bispado

Os primeiros assentamentos em Hamar datam de cerca do ano 600, na Idade do Ferro, e a região já era um importante centro de poder. O Condado de Hedmark era vasto e possuía terras férteis, o que lhe conferia grande prosperidade e riqueza. Escavações arqueológicas em áreas como a fazenda de Aker, a leste de Hamar, revelaram artefatos de valor, como o "broche de Aker" e uma "cabeça de bronze" que representava o deus Frey, divindade da fertilidade e da chuva. O broche de Aker é feito de prata e bronze com douramento e incrustado com vidro colorido.

Figura 17 - Broche de Aker



Fonte: Gelmir. Disponível em:
https://gelmir.com/compendium_item/aker-belt-buckle/

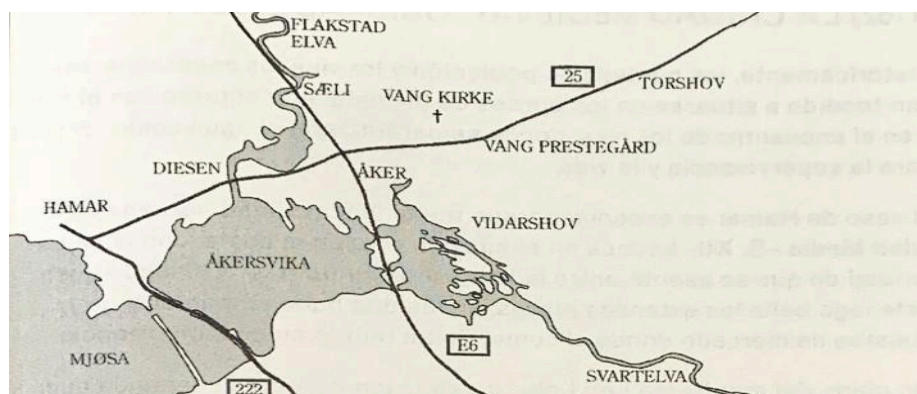
Figura 18 - Uma cabeça de bronze representando al dios Froy, de unos 5 centímetros de alto, encontrada en la playa de Storhamar



Fonte: SAETHER, Tor y HAUG Jan. Hamar i Middelalderen. Hedmarksmuseet og Domkirkeodden Hamar. (Arribas, p. 23)

As raízes de Hamar se aprofundam na mitologia nórdica, algo que a própria toponímia da região nos transporta de volta a essa era, com nomes de lugares como Torshov (em honra ao deus Thor), Vidarshov (em honra a Idar) e Diesen (às deusas da fertilidade, as Dises). Esses nomes não são apenas palavras, mas sim ecos de uma profunda conexão com a mitologia nórdica, revelando as raízes pagãs que permeavam a vida local.

Figura 19 - Cartografia da área de Aker com a área de Hamar e lago Mjosa



Fonte: SAETHER, Tor e HAUG Jan. Hamar na Idade Média. Hedmarksmuseet e Domkirkeodden Hamar. (Arribas, p. 29)

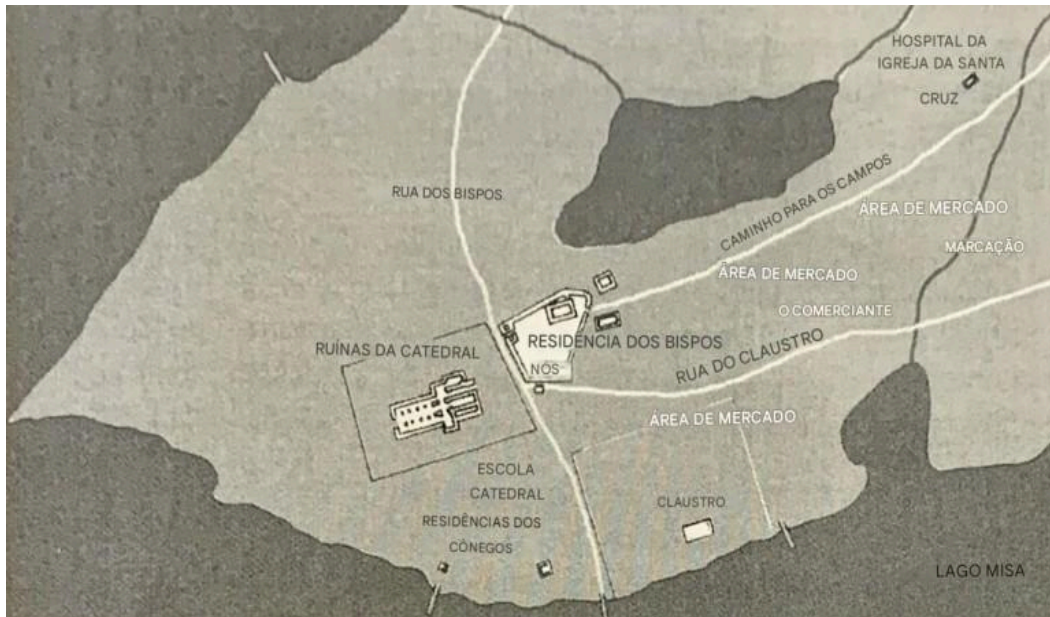
Contudo, a localização estratégica da cidade, na península de Domkirkeodden, às margens do vasto Lago Mjøsa, era seu maior trunfo e, ao mesmo tempo, sua maior vulnerabilidade. A área funcionava como um ponto de encontro e cais natural, ideal para o comércio e o desembarque de embarcações, o que impulsionava o crescimento da comunidade. No entanto, essa visibilidade também a tornava um alvo fácil para ataques vindos do lago. Essas ameaças eram o reflexo de um período de disputas de poder para unificar o reino da Noruega, esses líderes lutavam para centralizar o poder, que era fragmentado entre vários reis menores e chefes locais, e, também para se defender das tentativas de anexação dos reinos vizinhos da Dinamarca e Suécia.

Foi neste contexto que, em 1152, a Igreja tomou uma decisão audaciosa: fundar um bispado numa região de interior, algo incomum na Noruega da época. Esta escolha não foi aleatória, mas sim um passo estratégico para consolidar o poder cristão numa área que fazia a transição do paganismo para a nova fé, legitimando a sua autoridade e expandindo a sua influência para além das zonas costeiras.

Como resultado, a cidade prosperou. Em 1154, o seu novo estatuto foi formalmente ratificado pela carta "*Episcopatus Hamarcopiensis*" (que significa "a visão episcopal de Hamar"). Este documento não apenas oficializou o papel da cidade como um centro eclesiástico, mas também a confirmou como uma próspera cidade mercantil. Como resultado, a economia e o comércio foram intensamente promovidos, o que atraiu novos habitantes para a região e impulsionou a construção.

A construção da Catedral de Hamar em 1155, seguida pela Residência-Fortaleza do Arcebispo em 1253, solidificou este poder. No entanto, é crucial notar uma distinção: a catedral não funcionava como uma igreja paroquial, no sentido de servir uma congregação local com missas regulares. A população permanente era, em grande parte, composta por artesãos viajantes, e não havia um número suficiente de paroquianos fixos. A catedral, portanto, atuava como um símbolo imponente do poder episcopal e uma parte fortificada da residência do arcebispo, destinada a reforçar a autoridade eclesiástica, enquanto outros templos na cidade atendiam às necessidades espirituais e sociais dos fiéis.

Figura 20 - Bispo e a Catedral de Hamar



Fonte: Mapa contendo o Bispado e a Catedral de Hamar. (Arribas, p. 41)

Figura 21 - Hipotética reconstrução da catedral gótica de Hamar



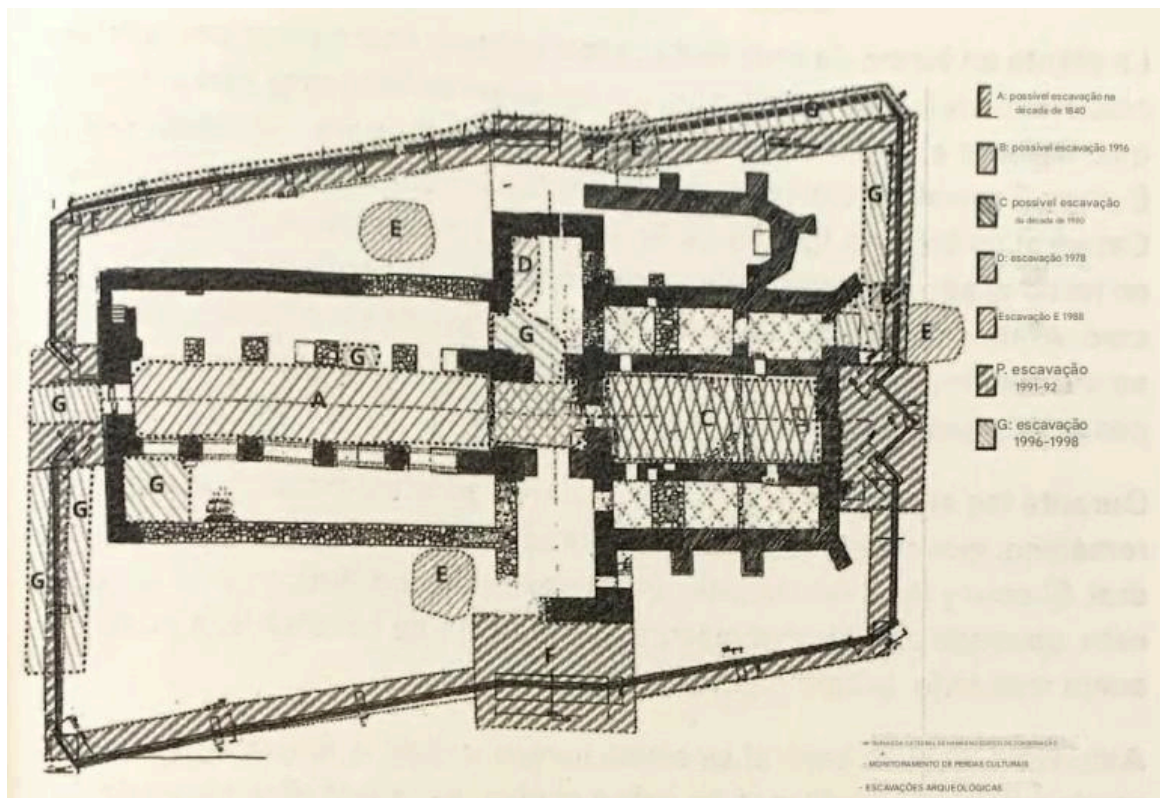
Fonte: Desenho de uma hipotética reconstrução da catedral gótica de Hamar. (Arribas, p. 37)

Figura 22 - Maquete da ruína da catedral de Hamar



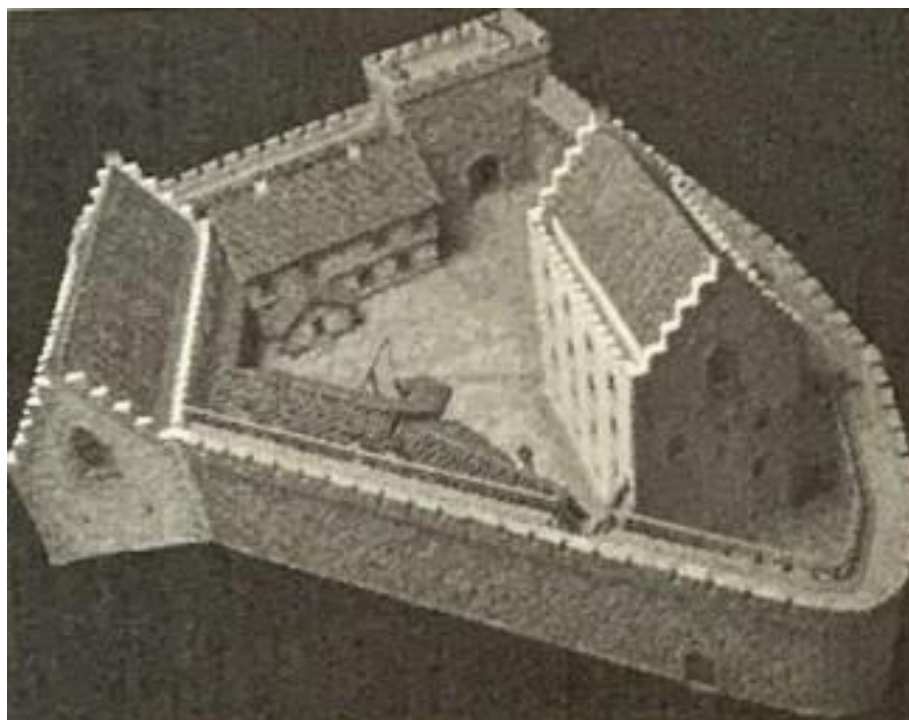
Fonte: Maquete da ruína da catedral de Hamar (Disponível em: <https://domkirkeodden.no/domkirkeruinene-i-miniatur>)

Figura 23 - Escavação dos vestígios arqueológicos da Catedral de Hamar



Fonte: Plano das fases de escavação dos vestígios arqueológicos da Catedral de Hamar. (ARRIBAS, p. 41)

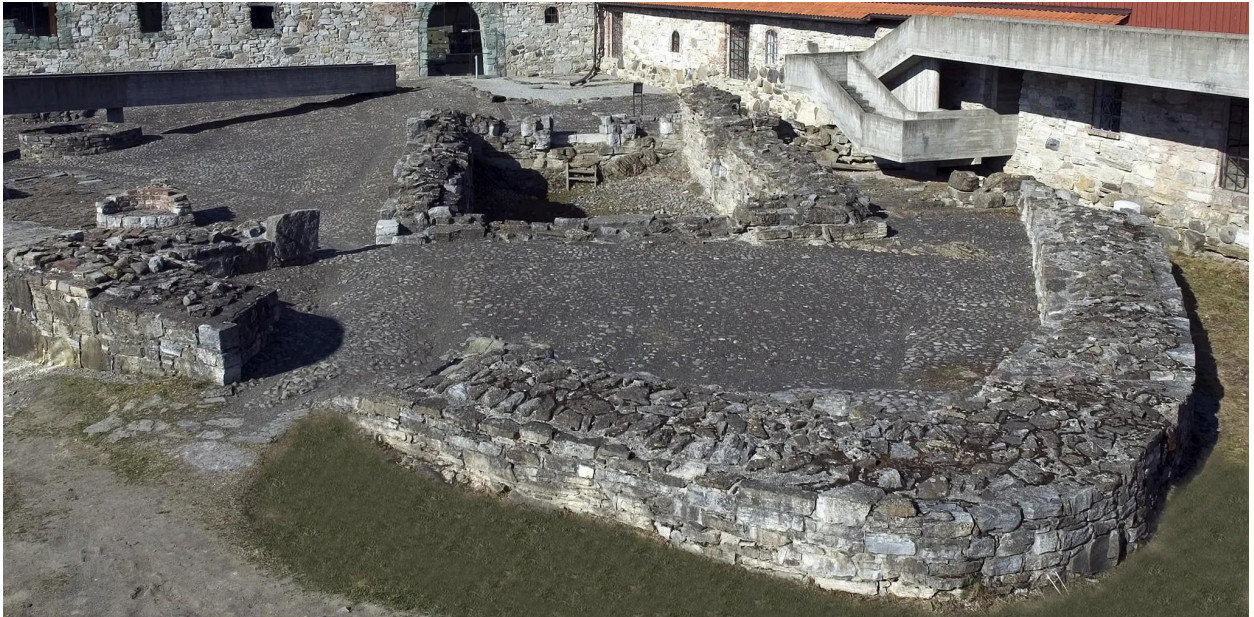
Figura 24 - Maquete hipotética da residência episcopal



Fonte: Maquete hipotética da residência episcopal (Arribas, p. 41)

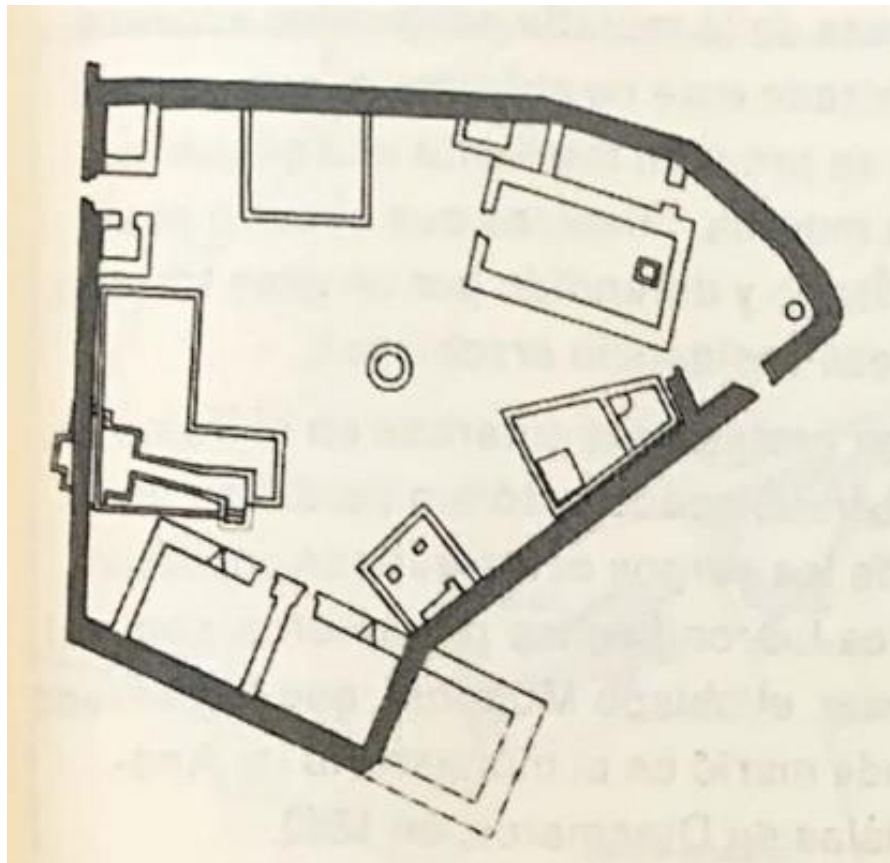
Já a fortaleza episcopal do século XVI contém muitos dos elementos típicos utilizados nas grandes fortalezas de toda a Europa. Possuía um recinto amuralhado de proteção, a torre de defesa no portão de entrada principal, a alta torre central ou torre de menagem defensiva com quartéis e importantes funções de proteção, edifícios para cerimónias oficiais e convidados, casas com cozinha e armazéns. Fora da área fortificada existiam edifícios auxiliares de apoio, como espigueiros e estábulos. Com esta nova configuração geométrica do recinto amuralhado, a cidade de Hamar ficava um pouco mais afastada, a sudeste da fortaleza, junto ao lago Mjosa.

Figura 25 - Imagens das Ruínas da Residência-Fortaleza do Arcebispo em 1253



Fonte: Imagens das Ruínas da Residência-Fortaleza do Arcebispo em 1253. (disponível em: <https://domkirkeodden.no/en/medieval-ruins>)

Figura 26- Planta da antiga fortaleza episcopal com todos os quartos interiores



Fonte: Planta da antiga fortaleza episcopal com todos os quartos interiores (Arribas)

O fim do Bispado e da Catedral de Hamar não foi um evento gradual, mas sim um desfecho abrupto e violento que se desenrolou no contexto de um conflito europeu mais amplo: a Guerra Nórdica dos Sete Anos (1563–1570). Essa guerra, travada entre a Suécia e uma aliança que incluía a Dinamarca-Noruega, foi o catalisador da destruição que se abateria sobre a cidade.

O ataque decisivo ocorreu em 1567. A Residência-Fortaleza do Arcebispado, foi atacada com artilharia e reduzida a escombros, enquanto a imponente Catedral de Hamar foi incendiada. Como resultado, Hamar perdeu suas funções administrativas e eclesiásticas, e sua importância como capital regional foi apagada. As grandiosas construções medievais, que por séculos dominaram a paisagem, foram deixadas como ruínas, entregues ao tempo e à decadência.

5.5.2 A Quinta Storhamar: Uma Nova Camada de História sobre as Ruínas Medievais

Após a destruição do bispado e da catedral de Hamar em 1567, a área onde se encontrava a fortaleza episcopal foi abandonada por décadas. Em 1716, a propriedade passou para mãos privadas, e uma nova estrutura, a quinta Storhamar ou Stohamarlåven, foi construída sobre as ruínas.

A quinta não foi erguida em um terreno novo, mas sim sobre os escombros do poder medieval. Os construtores da quinta utilizaram os muros de pedra medievais, ainda relativamente intactos, como fundações sólidas e paredes para as novas construções agrícolas. O restante dos vestígios da fortaleza foi coberto e ficou protegido sob o pátio da quinta, a mais de meio metro de profundidade.

Figura 27 - Storhamarlåven, forfall, borggården, borgporten, Hedmarksmuseet, Domkirkeodden, Hamar.



Fonte: Anno Domkirkeodden. Disponível em:
<https://digitaltmuseum.org/011012928906/storhamarlaven-forfall-borggarden-borgporten-hedmarksmuseet-domkirkeodden>

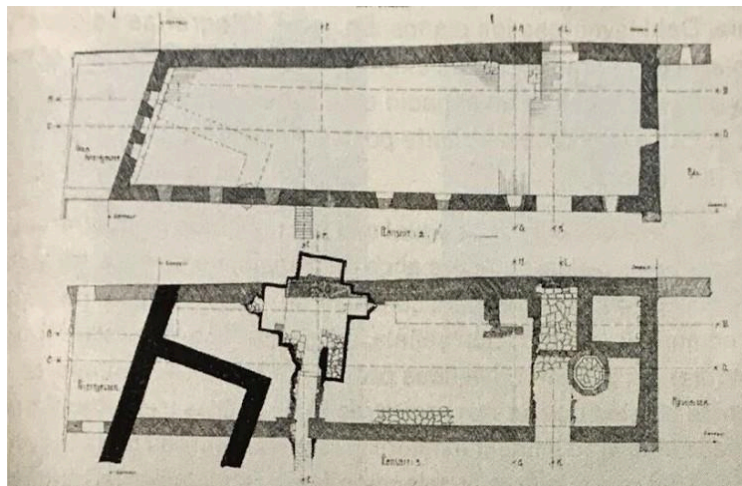
Assim, a quinta Storhamar surgiu como uma nova camada da história do local. Ela se ergueu sobre os restos da antiga Hamar medieval, incorporando os vestígios do passado na sua própria estrutura e, por acidente, preservando-os até a sua redescoberta no século XX. A quinta é, portanto, a ligação física entre a grandiosidade medieval e a vida rural que a sucedeu.

Figura 28 - Imagens do pátio da fazenda de Storhamar em 1946.



Fonte: Imagens do pátio da fazenda de Storhamar em 1946.
(Arribas, p. 72)

Figura 29 - Desenho de Daniel Dahl



Fonte: Desenho de Daniel Dahl. 1916.
Hedmarksmuseets Domkirkeodden fotoarkiv. (Arribas, p. 65)

A quinta de Storhamar era, acima de tudo, era uma propriedade agrícola. A vida nela era voltada para o trabalho da terra, com os moradores cultivando plantações e criando animais para subsistência e comércio. Os vastos celeiros, incluindo o Storhamarlåven, serviam para armazenar grãos e feno, essenciais para a alimentação da população e do gado durante os longos e rigorosos invernos noruegueses. A quinta funcionava como uma fazenda típica da região de Hedmarken, produzindo alimentos que seriam consumidos localmente e,

provavelmente, comercializados em pequenas feiras.

A cidade de Hamar, por sua vez, só voltou a florescer muito tempo depois. O interesse pela antiga Hamar foi reacendido com a introdução do comércio de barcos a vapor no Lago Mjøsa. Esta inovação tecnológica transformou o lago num eixo vital de transporte e comércio, conectando várias comunidades e abrindo novas oportunidades econômicas. A localização da antiga cidade medieval, no ponto de encontro de rotas terrestres e aquáticas, tornou-se novamente um local de grande potencial para um novo centro comercial. A necessidade de um polo comercial que servisse o tráfego do lago superou a importância de cidades mais antigas, como Lillehammer.

Enquanto a quinta Storhamar prosperava na área rural, a Noruega passava por grandes reviravoltas políticas. Após o Tratado de Kiel em 1814, o país foi forçado a se unir pessoalmente à Suécia, uma união que durou quase um século, até 1905, coincidiu com o período em que a nova cidade de Hamar começou a ser planejada. Assim, em 1849, o rei assinou a lei que restabeleceu a cidade de Hamar com o estatuto de "kjøpstad", um termo que designava uma cidade com privilégios comerciais especiais.

Este estatuto garantia a Hamar o direito de se tornar um centro de mercado e de comércio para a região, impulsionando a sua economia. A nova cidade foi construída sobre os terrenos das antigas quintas e o crescimento subsequente foi rápido e notavelmente planejado. A nova Hamar foi desenhada com um moderno sistema de ruas em grade, que contrastava com os traçados medievais. Este planejamento refletia uma visão de futuro e uma intenção de criar uma cidade funcional. A sua orientação em direção à costa do lago, com vias principais como a Strandgata e a Torggata, foi uma decisão estratégica para facilitar o acesso dos barcos a vapor e o escoamento de mercadorias, assegurando a sua posição como um novo e próspero centro urbano.

Figura 30 - Vias de Hamar



Fonte: Imagem autoral – Vias de Hamar.

5.5.3 A Redescoberta e a Escolha de Sverre Fehn

Apesar do crescimento da nova cidade, a quinta Storhamar continuou a existir por muito tempo, mas o seu destino mudaria radicalmente no século XX. Durante a ocupação alemã da Noruega, em 1940, o complexo de Hamar, por sua localização estratégica sobre o Lago Mjøsa, foi novamente transformado para servir a um propósito militar. As forças de ocupação alemãs usaram o local como um forte. Os edifícios da quinta Storhamar, serviram como instalações para as tropas, com os vastos celeiros e outras construções agrícolas sendo adaptados para as necessidades militares.

Com a libertação do país em 1945, a Noruega se viu diante da necessidade de reconstrução e de reafirmação de sua identidade nacional. A preservação do património cultural é uma prioridade. Foi nesse cenário que as escavações arqueológicas no sítio de Hamar, que já haviam começado timidamente, ganharam um novo ímpeto. O trabalho minucioso e exaustivo dos arqueólogos revelou o que a história havia escondido por séculos: sob o pátio da quinta e sob a terra que cobria a antiga fortaleza, estavam os vestígios da

gloriosa Catedral de Hamar e os muros do palácio episcopal. A descoberta, com sua dimensão e importância, levou a uma decisão audaciosa: transformar o sítio arqueológico em um museu que honrasse sua história.

O processo de escavação, que se estendeu de 1947 a 1962, foi lento e meticuloso, mas, teve um impacto prejudicial à estrutura física do edifício e do seu entorno. O interior do andar superior da fazenda era composto por uma estrutura de madeira complexa, com pequenos postes e seções de pares, além de um grande número de peças de suporte diagonais. Essa moldura de madeira, descrita como "composta por pequenos elementos que funcionam solidariamente sem ritmo ou módulo aparente", evoluiu de forma contínua e gradual para se adaptar à necessidade de maior espaço. O livro destaca o uso de peças de madeira natural, por vezes semicirculares e sem tratamento refinado, que foram obtidas diretamente das árvores para apoiar os pisos. A cobertura de duas águas era resolvida por treliças de peças menores, que se sucediam no espaço aberto da nave, lembrando os "celeiros de dízimo" ingleses da Idade Média.

Para permitir as explorações, foi feito um esvaziamento interior da nave poente. Isso danificou as paredes perimetrais de alvenaria, já que suas fundações ficaram expostas e afetadas pela extração de terra. A parede da ala oeste, em particular, sofreu colapsos significativos, criando aberturas irregulares. No pátio da quinta, as escavações reduziram o nível do solo em mais de um metro, revelando os vestígios da antiga residência-fortaleza arquiépiscopal. Ao final desse processo, os restos das paredes da fortaleza estavam assentados em um solo "erizado e sensível, fatigado pelas escavações e repleto de entulhos empilhados ao acaso".

Com a exposição das ruínas ao "clima adverso norueguês", a equipe de trabalho liderada pelo arquiteto Gerhard Fischer tomou a decisão de cobrir provisoriamente os vestígios com pequenos telhados e paliçadas de madeira.

Foi neste momento que o arquiteto Sverre Fehn foi convidado para a monumental tarefa. O convite não partiu da administração do museu, mas sim de um ex-aluno de Fehn, Martin Tvensberg, que era funcionário do Museu Hedmark.

Fehn era um arquiteto em ascensão, já com reconhecimento internacional pelo seu

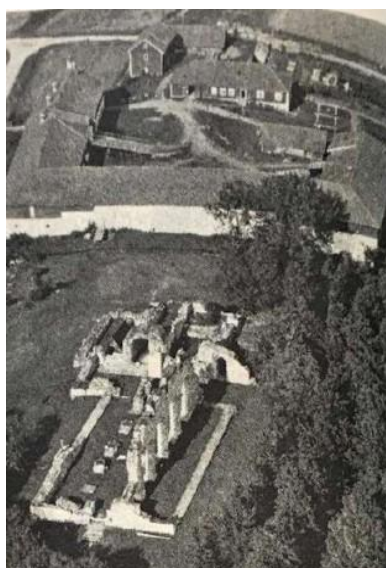
inovador Pavilhão da Noruega na Feira Mundial de Bruxelas de 1958. A sua visão não era construir um museu convencional para abrigar as ruínas, mas sim uma estrutura que as protegeria e as tornaria o ponto central da experiência.

Figura 31 - EKSTERIØR STORHAMARLÅVEN FØR RESTAURERING, BISPEBORGEN, HEDMARKSMUSEET OG DOMKIRKEODDEN



Fonte: Anno Domkirkeodden. Disponível em: <https://digitaltmuseum.no/011012747660/eksterior-storhamarlaven-for-restaurering-bispeborgen-hedmarksmuseet-og>

Figura 32 – Sítio arqueológico de Hamar



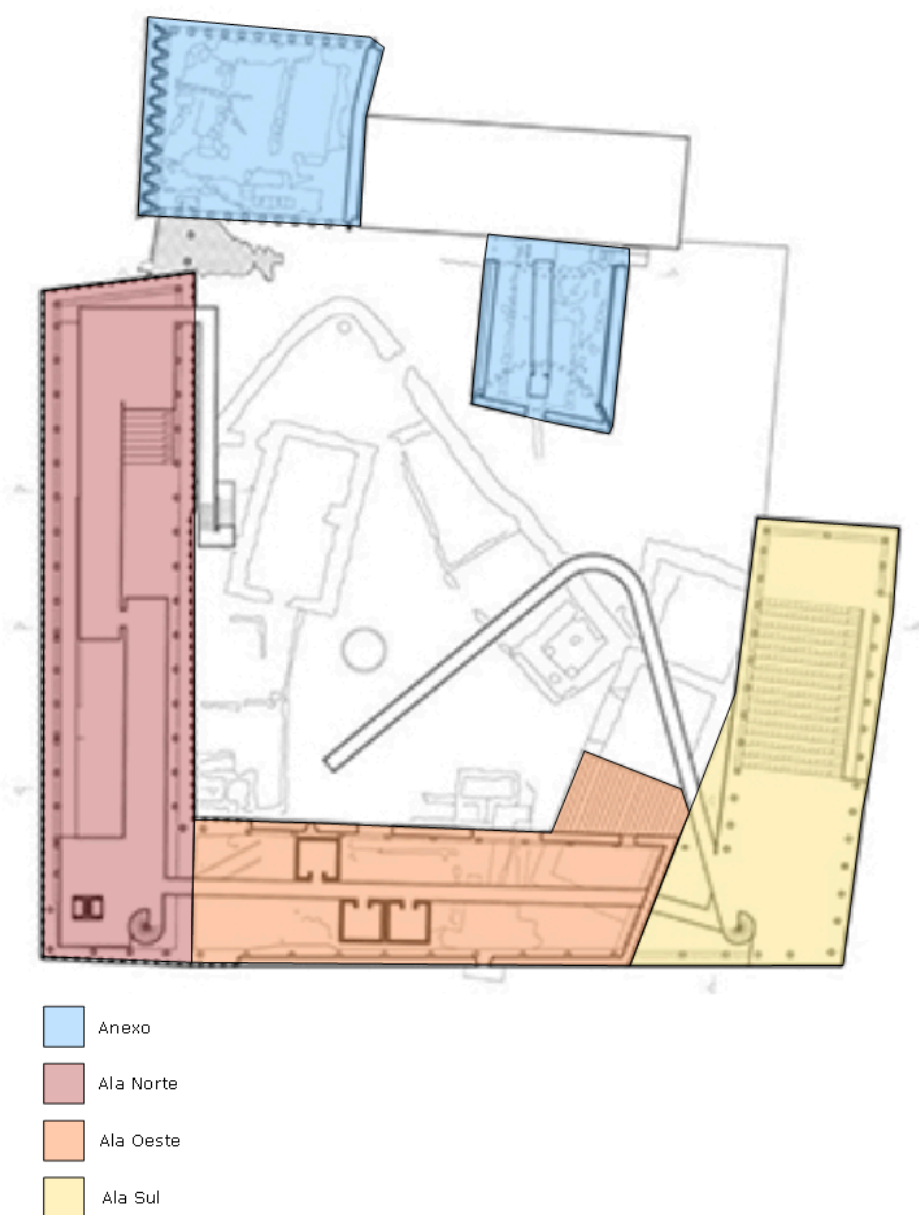
Fonte: (Arribas, p. 58)

5.6 PROJETO DO SVERRRE FEHN

5.6.1 A Primeira Fase: Estruturando as Alas Norte e Oeste (1969-1972)

A fase inicial do projeto de Sverre Fehn, que abrangeu o período entre 1969 e 1972, foi a etapa fundamental em que ele começou a materializar sua visão para a intervenção na quinta de Storhamar. Esse período foi marcado pela construção das baías norte e oeste.

Figura 33 – Planta Baixa da Intervenção de Fehn



Fonte: Imagem autoral – mostrando as alas

Os trabalhos iniciaram-se com a remoção da telha e a demolição da cobertura da baía norte e oeste, ao mesmo tempo em que as escavações arqueológicas continuavam na busca por novos objetos. O novo telhado, foi projetado em madeira com treliças de peças menores que intencionalmente "remetiam" aos antigos "celeiros de dízimo" medievais. Essa abordagem permitiu a Fehn conectar a nova arquitetura à tradição do local, e evidenciar que a cobertura é nova sem tentar replicar o que havia antes.

Figura 34 - A cobertura antiga



Fonte: A cobertura antiga (Arribas, p. 58)

A estrutura tinha um duplo propósito: proteger os vestígios arqueológicos e o celeiro e, ao mesmo tempo, permitir que a luz natural entrasse de forma controlada através de claraboias e "véus de vidro". A luz, para Fehn, era um elemento construtivo que unia o novo e o antigo, destacando a materialidade da pedra e o contraste entre as épocas. A nova cobertura, portanto, foi concebida como uma estrutura que se sobrepõe ao celeiro e às ruínas sem estabelecer contato direto, garantindo a integridade dos elementos históricos.

Figura 35 - Estrutura do telhado



Fonte: Photos: Paul Maneen, Flickr (disponível em: <https://arquiscopio.com/archivo/2013/07/27/museo-de-la-catedral-de-hedmark/?lang=en>)

Figura 36 - Novo suporte para o telhado



Disponível em: Photos: Peter Guthrie (disponível em: <https://arquiscopio.com/archivo/2013/07/27/museo-de-la-catedral-de-hedmark/?lang=en>)

O interior da ala norte foi completamente esvaziado, com a remoção dos pisos de madeira e de todos os elementos estruturais de madeira que sustentavam a cobertura deteriorada, como postes, caibros e travessas.

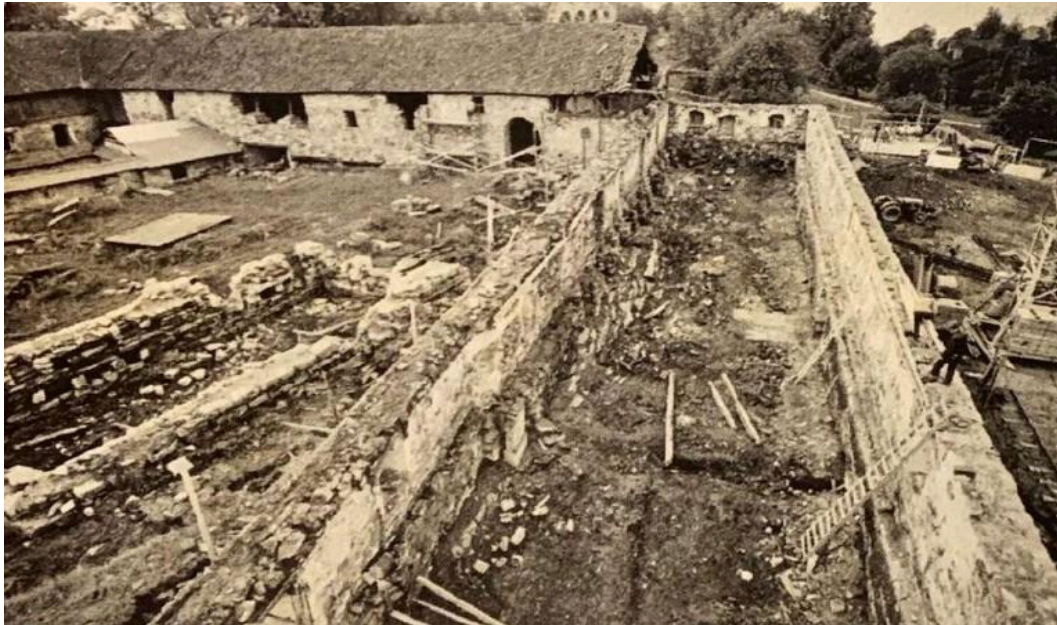
O local que outrora foi um estábulo, continha uma grande quantidade de mobiliário e bebedouros para animais, que foram removidos no processo de limpeza. Essa etapa de esvaziamento permitiu a Fehn analisar de perto o estado das paredes de alvenaria. Ele constatou que a parede da fachada sul pertencia ao antigo recinto medieval, enquanto a parede da fachada norte foi construída no século XVIII. A constatação de que a fundação da muralha medieval havia sido aproveitada para a parede norte do século XVIII revelou um problema de estabilidade. Como solução, Fehn tomou a decisão crucial de construir uma fundação em betão armado fixada à muralha medieval, reforçando a estrutura existente e garantindo a sua solidez. Esse reforço deu origem a um primeiro encontro entre o novo e o antigo, que se tornou um conceito central de seu trabalho. Além disso, toda a ala norte foi fortalecida com grandes pilastras de betão armado.

Figura 37 - Espaço onde ficavam as vacas



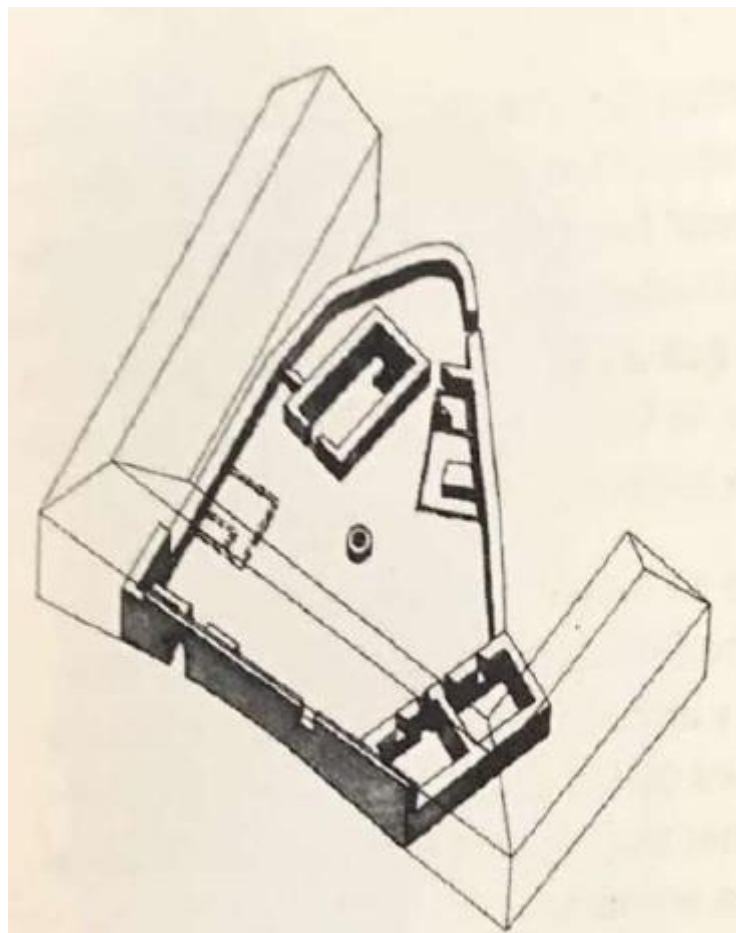
Fonte: Espaço onde ficavam as vacas (Arribas, p. 78)

Figura 38 - Imagem do início da demolição da baía norte.



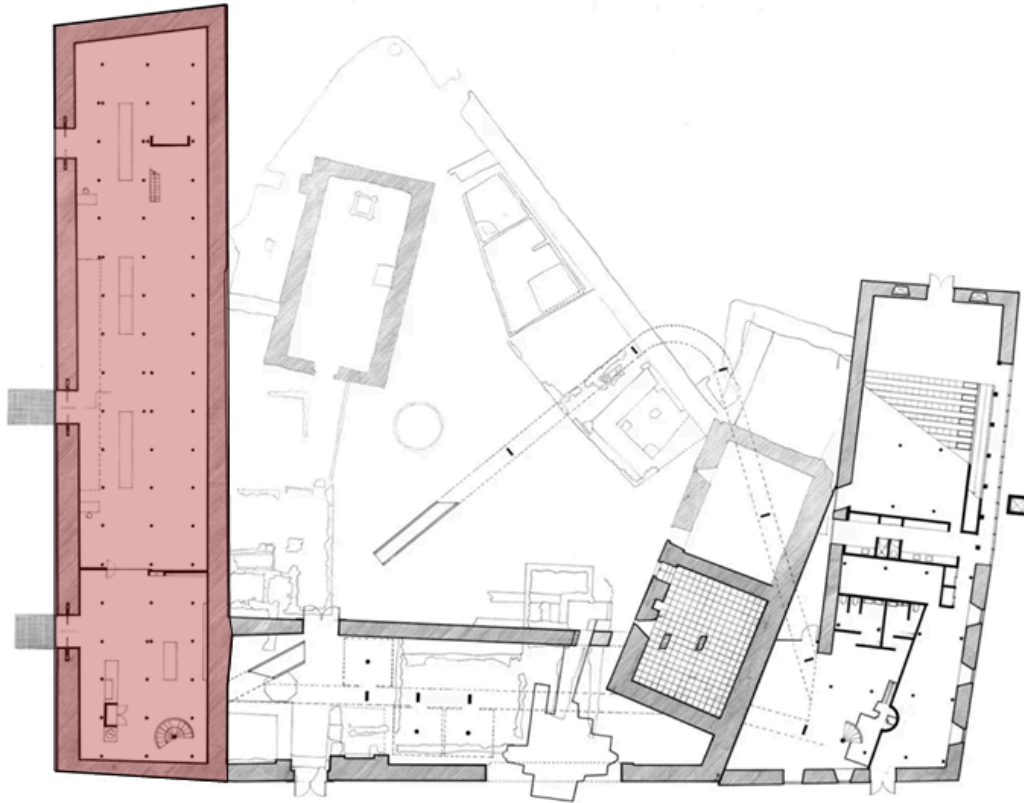
Fonte: Imagem do início da demolição da baía norte. Início das obras do Museu Hedmark. Sverre Fehn. 1969. (Arribas, p. 448)

Figura 39 – Projeção do que era o Bispado e da Quinta numa linha mais clara



Fonte: (Arribas, p. 58)

Figura 40 - Ala Norte



Fonte: Imagem autoral mostrando a ala norte

O arquiteto desenvolveu rampas, que incorporam o conceito de "museu suspenso", uma solução arquitetônica que cria um percurso elevado para os visitantes, por meio de rampas e passarelas, que os guia por cima do sítio arqueológico. Isso permite que eles observem as ruínas de uma perspectiva superior, como se estivessem "flutuando" sobre a história do local. O processo de construção dessas rampas, que exigiu a escavação de valas para as novas fundações e a montagem de fôrmas complexas para a concretagem.

A ala norte, foi transformada em um museu etnográfico que é uma instituição cultural que coleciona, preserva e expõe objetos relacionados aos costumes, à vida cotidiana e às tradições de diferentes culturas. Ao destinar essa ala para tal função, Fehn exibiu a história da vida cotidiana e o patrimônio cultural da região de forma integrada com a história mais antiga do local. Portanto, Ao percorrer a ala, o visitante é elevado acima do nível do solo, permitindo uma visão panorâmica das ruínas e dos vestígios arqueológicos que estão abaixo, sem jamais tocá-los. Essa experiência, guiada pela arquitetura das rampas, não é apenas

funcional; é um elemento narrativo que articula o diálogo entre o novo e o antigo e, crucialmente, entre o espaço e os objetos expostos.

Figura 41 - Contraste entre novo e antigo



Fonte: Photos: Turboff (disponível em:
<https://arquiscopio.com/archivo/2013/07/27/museo-de-la-catedral-de-hedmark/?lang=en>)

Figura 42 - Ponte



Fonte: foto: Ondřej Hojda, 2013 (disponível em: <https://www.archiweb.cz/en/b/hedmarksmuseet> <https://www.archiweb.cz/en/b/hedmarksmuseet>)

Figura 43 - O teto e a luz

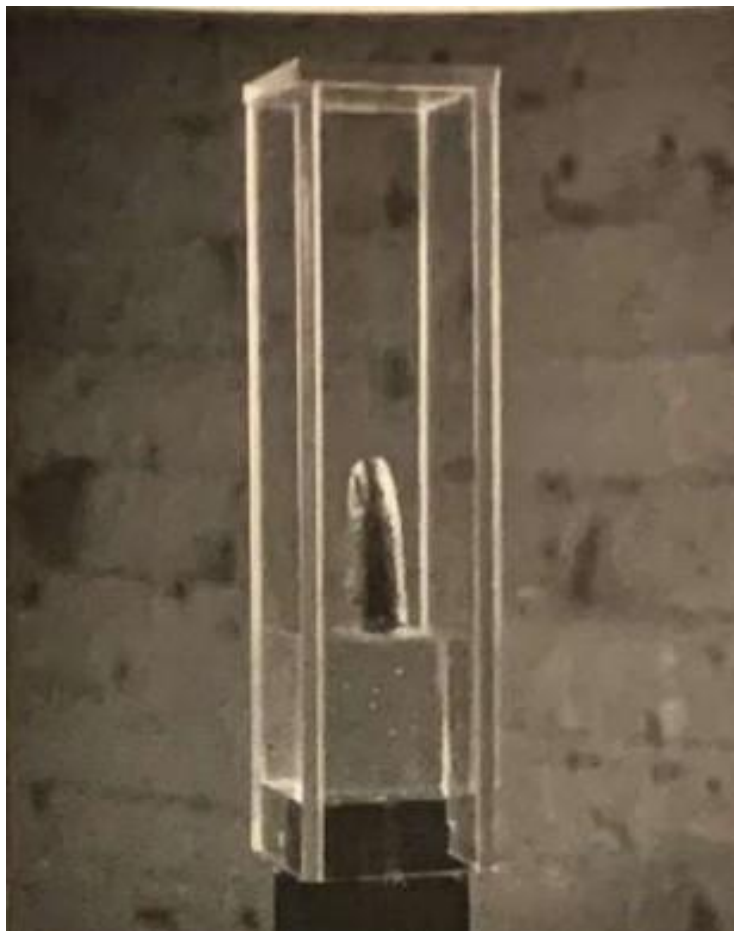


Fonte: foto: Ondřej Hojda, 2013
<https://www.archiweb.cz/en/b/hedmarksmuseet>

A inclinação suave das rampas e o percurso bem definido guiam o olhar do

visitante, direcionando sua atenção não apenas para as ruínas, mas para os artefatos que Fehn concebeu como "narradores de histórias". Por exemplo, o "dedo de prata", um objeto misterioso encontrado no local, é exibido de forma proeminente, abrigado em um "baú transparente" e elevado por um mastro alongado, direcionado para o céu e iluminado por uma claraboia. A posição elevada do objeto, que o transforma em uma peça quase sagrada, é parte da experiência do visitante ao caminhar pela rampa.

Figura 44 - Dedo de prata



Fonte: dedo de prata (Arribas, p. 493)

De forma semelhante, objetos como as **balas de canhão** são "expostas com a maior calma possível", descansando em um local seguro, protegidas por um painel de vidro e apoiadas em uma tábua de madeira

Figura 45 - Balas de canhão



Fonte: Balas de canhão (Arribas, p. 487)]

A luz natural que entra pelas aberturas e claraboias interage com a estrutura, com as ruínas e com esses objetos, criando uma atmosfera dramática que realça a materialidade e a temporalidade do local. Assim, as rampas se tornam um mecanismo que Fehn utilizou para proteger o passado e torná-lo acessível, transformando a visita ao museu em uma experiência arquitetônica e histórica fluida e contínua, onde o percurso e a observação dos objetos se fundem em uma única narrativa.

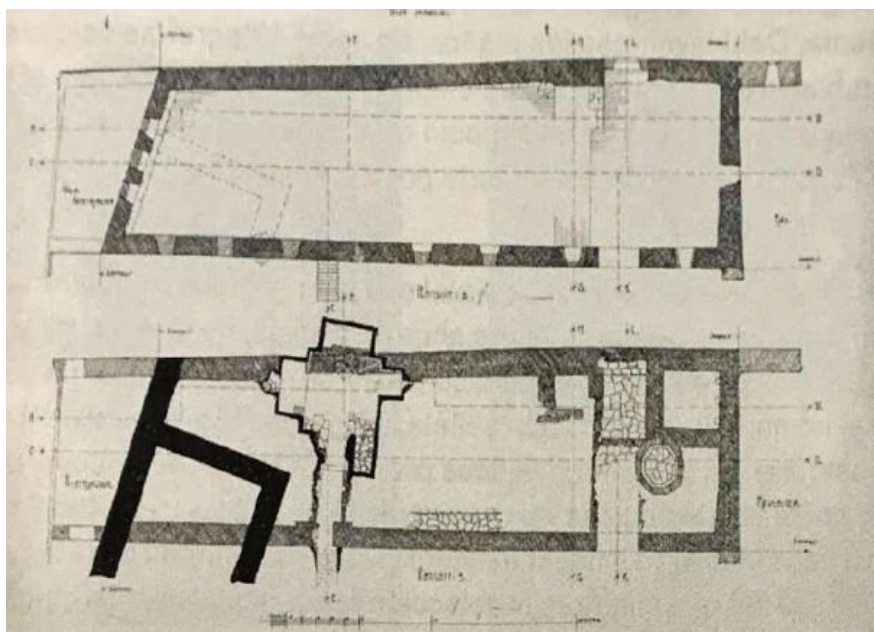
Concluída a cobertura linear do vão norte, a intervenção de Fehn prosseguiu para a ala oeste, onde a arquitetura se tornou uma resposta direta a uma descoberta arqueológica crucial. Durante as investigações, uma cave medieval que abrigava uma abóbada do século XII foi encontrada e escavada em novembro de 1969. Em vez de apenas catalogar a descoberta, Fehn decidiu incorporá-la como uma parte fundamental do átrio do museu, transformando um vestígio histórico em um elemento central da experiência do visitante.

Figura 46 – Mapa da Ala Oeste



Fonte: Imagem autoral mostrando a ala oeste

Figura 40 - Desenho de Daniel Dahl. 1916



Fonte: Desenho de Daniel Dahl. 1916. (Arribas, p. 65)

Figura 47 - Imagens interiores da ala oeste da granja de Storhamar



Fonte: Imagens interiores da ala oeste da granja de Storhamar no ano de 1951. (Arribas, p. 84)

Na ala oeste, que se localiza na parte central da quinta, a intervenção de Fehn foi dedicada às exposições medievais, focando na história da fortificação episcopal e da antiga Catedral de Hamar. Para tal, essa ala também recebeu reforços na fundação medieval com betão armado, assim como a adição de grandes pilastras de betão que proporcionaram estabilidade à antiga fortaleza episcopal.

Nesse contexto, o objetos expostos nessa ala fazem parte do sítio histórico, que depois de encontrados, são tratados, para nesse espaço para contarem a sua história. A intervenção de Fehn não os retira de seu contexto original, mas os eleva e os apresenta de forma a preservar sua essência e sua conexão com o passado.

Um dos aspectos mais importantes que Fehn destacou sobre todos estes objetos é que eles não se afastam do lugar onde pertenciam, que não se distanciaram das experiências que viveram no passado. Dessa forma, os pertences retornam ao local de onde vieram, resgatando-os do subsolo e expondo-os novamente à luz. (Arribas, p. 494)

Figura 48 - A luz e os objetos



Fonte: foto: Ondřej Hojda, 2013 (disponível em: <https://www.archiweb.cz/en/b/hedmarksmuseet>)

5.6.2 A Conclusão do Edifício: A Ala Sul (1973-1979)

Após a conclusão das alas norte e oeste, em 1972, as obras seguiram para a ala Sul. O programa principal desta área foi definido para abrigar o auditório/sala de aula, a área administrativa e a sala de exposições temporárias do Museu Hedmark.

Figura 49 - A Ala Sul



Fonte: Imagem autoral mostrando a ala sul

O processo de construção iniciou-se com o esvaziamento da nave, que incluiu a demolição da cobertura e a remoção das lajes interiores, deixando apenas as paredes de pedra. No entanto, essas paredes não tinham a mesma consistência das muralhas medievais e apresentavam estabilidade pouco fiável, elas são feitas de pedras menores e de pior qualidade, com proporções mais alongadas e um entrelaçamento serrilhado, sugerindo que as pedras reaproveitadas da fortaleza e da catedral não foram suficientes. Para reforçar a parede de alvenaria e garantir sua estabilidade, Fehn utilizou uma camada de argamassa no perímetro superior e preencheu as juntas abertas.

Para lidar com a parede colapsada na fachada sul, ele projetou uma grande janela de carpintaria de madeira e vidro. A fim de criar um "corte limpo" na parede irregular de alvenaria e destacar que a abertura é contemporânea, ele introduziu uma parede vertical de tijolo cerâmico que se projeta para o interior. Essa parede não apenas esconde as fissuras,

mas também serve de suporte para a nova estrutura de vidro, estabelecendo um diálogo entre o presente e o passado. As juntas entre a pedra e o vidro criam um "conflito" intencional, que, embora não resolva rigorosamente a estanqueidade do edifício, transmite uma sensação de equilíbrio entre a "dureza do antigo e a fragilidade do contemporâneo".

Figura 50 - Hedmark Museum



Fonte: Archiweb. Disponível em: <https://www.archiweb.cz/en/b/hedmarksmuseet>

Para as aberturas na fachada nascente, ele precisou instalar tubos de ventilação para o auditório. Em vez de simplesmente perfurar as paredes históricas, ele aproveitou os vãos das janelas antigas e os revestiu com um novo material cerâmico. O interessante é que esse novo material foi moldado para seguir o traçado do antigo arco da janela, garantindo que a memória da forma original fosse preservada mesmo com a nova função.

A sala de aula-auditório, um dos principais espaços da ala sul, também reflete essa abordagem. As poltronas foram construídas em plataformas e rampas de concreto armado que não tocam as paredes de alvenaria. Essa decisão foi crucial para não interferir na estrutura original. Para garantir a segurança e a estabilidade das paredes, ele as reforçou independentemente com argamassa.

Figura 51 - Auditório da ala sul



Fonte: Auditório da ala sul (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u2obwqeAtAw>)

O projeto de Fehn não se resume apenas às intervenções arquitetônicas das paredes e estruturas, é a materialização de um pensamento que se estende aos próprios objetos expostos, os verdadeiros protagonistas do museu. Fehn se via como um contador de histórias, um artesão que trabalhava lado a lado com os arqueólogos para dar uma "nova vida" aos artefatos resgatados da terra. Para ele, o museu era um "túmulo da memória" onde o passado era preservado para ser recontado no presente.

A curiosidade de Fehn se traduzia em intervenções práticas, como a recriação da produção de aquavit, uma bebida local. Utilizando os utensílios e máquinas encontrados, ele montou os equipamentos em um espaço de pé-direito duplo, imitando a sequência do processo de produção, e até mesmo reproduzindo a antiga escada usada para despejar os grãos, transformando a história da bebida em uma experiência visual e narrativa.

Figura 52 – Uso da madeira



Fonte: TÉCHNE – Architectural Juxtaposition - Disponível em: <https://texnh.tumblr.com/post/187044852226/sverre-fehn-hedmark-museum>

Figura 53 - Fabrica



Fonte: foto: Ondřej Hojda, 2013 (Disponível em:

<https://www.archiweb.cz/en/b/hedmarksmuseet>)

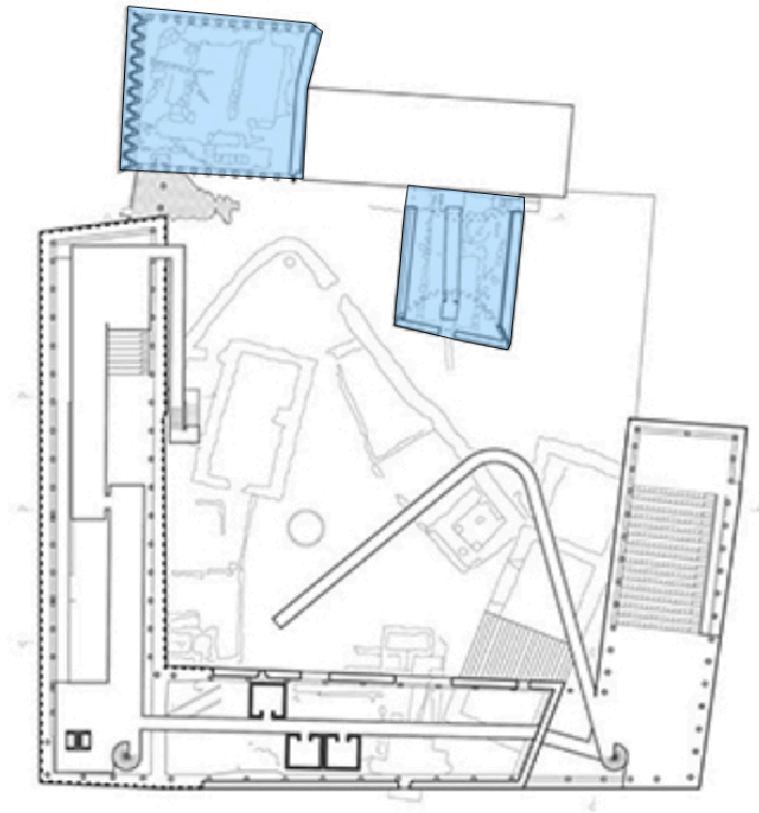
Por fim, o arquiteto concebia o museu como um espaço onde a pintura, mesmo após o desaparecimento do pintor e do retratado, "colonizava o espaço à sua volta" e contava sua própria história. Ele defendia que, ao levar a pintura para o museu, era necessário criar uma "interseção" entre a parede de concreto e a obra para que ela pudesse ter uma nova vida e não fosse apenas pendurada, mas integrada à nova narrativa do espaço.

Fehn continuará a realizar trabalhos para o Museu Hedmark ocasionalmente ao longo do tempo, mas só em 2004 retomará os trabalhos no local com a construção da expansão do museu, que consistirá na construção de dois novos pavilhões de proteção. as torres medievais que permaneceram fora das muralhas do recinto amuralhado do século XV.

5.6.3 A Expansão: Os Pavilhões de Proteção das Torres (2004-2005)

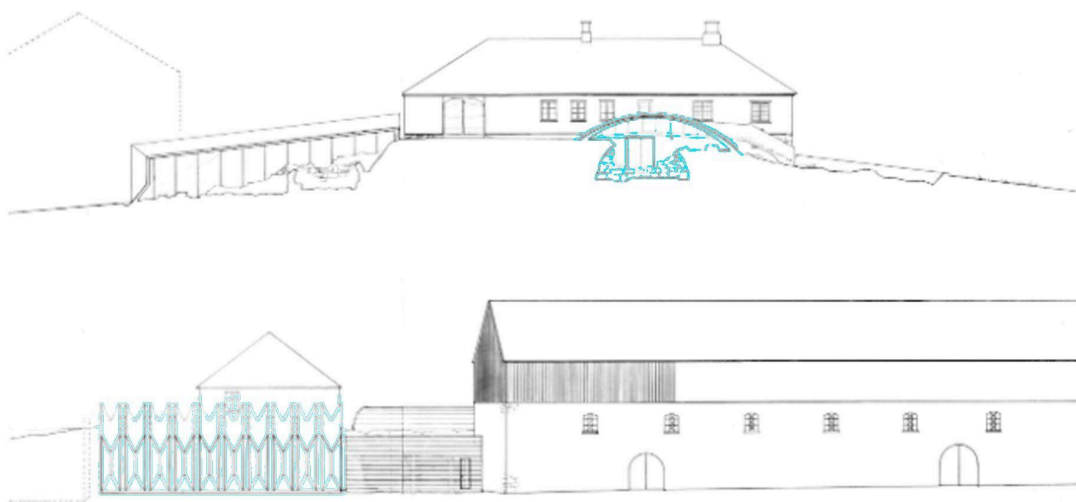
Em 2004, aos 80 anos, o arquiteto Sverre Fehn retornou ao Museu Hedmark, não apenas para uma simples reforma, mas para uma nova e significativa expansão que demonstra a sua paixão e energia inabaláveis pela arquitetura. Este projeto, que consistiu na proteção dos vestígios arqueológicos de duas torres medievais que foram encontrados nas escavações arqueológicas, fora das muralhas, e foi encomendada uma cobertura para a proteção desses vestígios.

Figura 54 – Acréscimos em Planta Baixa



Fonte:(imagem autoral mostrando a expansão

Figura 55 – Acréscimos em vista



Fonte: imagem autoral, mostrando a expansão

A demolição das duas torres específicas, no entanto, não possui uma data exata ou uma causa única registrada. É mais provável que elas tenham sido parte da destruição geral do complexo em 1567 e que tenham se deteriorado ao longo dos séculos, tornando-se as ruínas que Fehn encontrou.

Ele optou por cobrir os vestígios com duas novas estruturas, cada uma com uma abordagem arquitetônica distinta. Uma das estruturas, projetada para a torre norte, tinha uma cobertura em forma de "V", feita de madeira laminada. Essa geometria complexa foi pensada para criar uma grande extensão sem a necessidade de pilares centrais, o que teria invadido a área das ruínas, respeitando a integridade do sítio arqueológico. A estrutura em "V" se elevava da terra encontrava a cobertura.

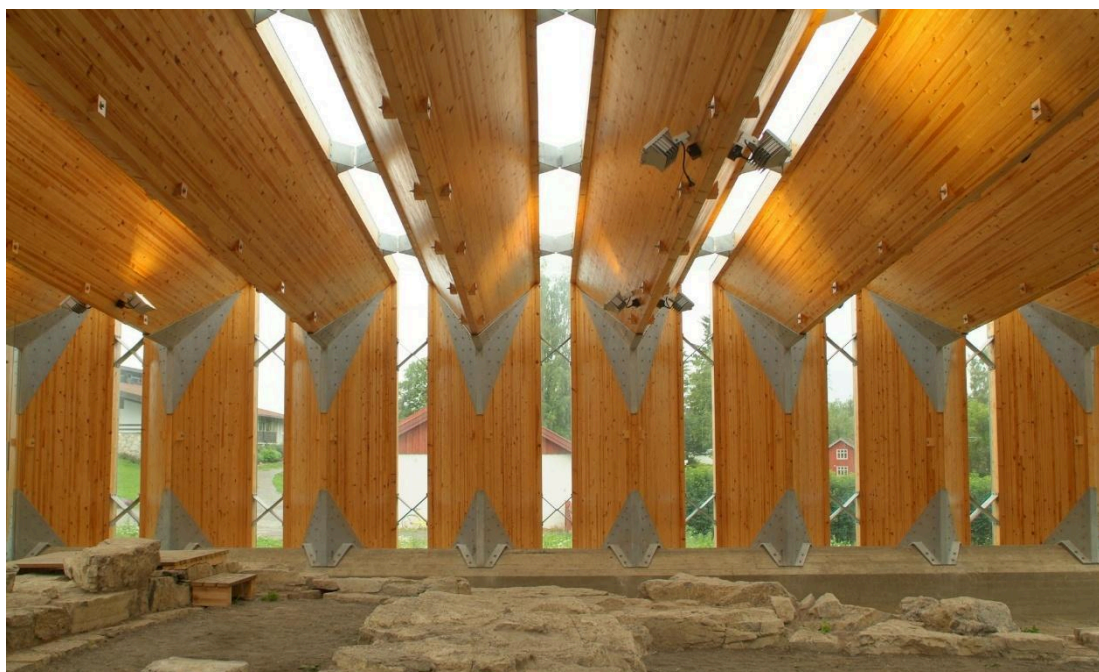
Essa solução também se alinhava com a preocupação de Fehn com a iluminação natural. O desenho em "V" permitia a passagem de luz filtrada pelas ripas de arestas largas, tanto na fachada quanto na cobertura, criando uma atmosfera suave no interior. Fehn era meticuloso com a luz, e o projeto assegurava que ela não incidisse diretamente, especialmente da fachada sul, que foi fechada com uma parede de betão armado para evitar o brilho e proteger as ruínas.

Figura 56 – Pilares em “V”



Fonte: Architecturenorway. Disponível em:
<https://architecturenorway.no/questions/building-reviews/McQuillan-on-two-pavilions-in-Storhamarla-aven-09/>

Figura 57 - Cobertura em “V”



Fonte: Disponível: <https://domkirkeodden.no/en/architectural-tour>

Além disso, a cobertura se encaixava no conjunto arquitetônico ao se anexar ao prédio administrativo pré-existente e ao se adaptar ao terreno em declive. Fehn enfatizava o contato com a terra através de fundações de betão que emergiam significativamente do solo,

uma técnica inspirada nas antigas "*stavkirke*", as igrejas medievais nórdicas, onde a estrutura de madeira era elevada por pedestais de pedra para se proteger da umidade. Essa escolha de design demonstra a ligação que a arquitetura de Fehn estabelece entre a terra e o céu, utilizando a madeira laminada, proveniente da árvore, e o vidro, que filtra a luz.

A segunda estrutura, projetada para a torre sul, foi concebida como uma cúpula, uma solução arquitetônica notável por sua forma e propósito. Fehn optou por essa forma para que a estrutura se fundisse harmoniosamente com o pátio e protegesse os restos da torre. Ao contrário do primeiro volume, a cúpula se ligava diretamente ao chão, expandindo-se de forma sinuosa em direção ao céu, como uma espécie de continuidade da paisagem. Para essa estrutura, ele utilizou os mesmos materiais que no volume da torre norte: vidro em grande formato e betão armado. A intenção era clara: criar um contraste intencional com as ruínas de pedra, evidenciando a diferença entre o antigo e o novo.

Figura 58 - Cobertura



Fonte: Autor: Ruin West (Disponível em: <https://miesarch.com/work/278>)

Figura 59 - Interior da Ruína de umas das Torres

Fonte: Domus Archive. Disponível em:
<https://www.domusweb.it/en/architecture/2006/09/11/norwegian-archaeological-horizons.html>

Figura 60 - Norwegian archaeological horizons

Fonte: Domus Archive. Disponível em:
<https://www.domusweb.it/en/architecture/2006/09/11/norwegian-archaeological-horizons.html>

O legado de Sverre Fehn no Museu Hedmark é a materialização de um pensamento que se estende para além das estruturas físicas. O arquiteto se concebeu como um artesão e contador de histórias, trabalhando lado a lado com os arqueólogos para dar uma "nova vida" aos artefatos resgatados da terra. Essa colaboração permitiu que a pesquisa e o próprio sítio arqueológico fossem integrados ao museu, tornando-os parte fundamental da experiência do visitante e da narrativa espacial.

5.7 RECONSTRUIR E RESTAURAR ESPAÇOS COM VALOR HISTÓRICO A PARTIR DE UMA ÓTICA DOS TEÓRICOS

A intervenção em edificações históricas é um dos campos mais complexos e sensíveis da arquitetura, pois exige um equilíbrio delicado entre a preservação da memória e as necessidades do presente. A obra de Sverre Fehn no Museu Hedmark dialoga, de forma consciente e profunda, com as grandes correntes de pensamento que moldaram a teoria do restauro ao longo dos séculos. Para compreender a originalidade de sua abordagem, é fundamental situá-la no contexto do debate travado por figuras como Eugène Viollet-le-Duc, John Ruskin, Camillo Boito e Cesare Brandi. Cada um desses teóricos oferece uma lente através da qual a intervenção de Fehn pode ser analisada, revelando-se não como uma adesão a uma única doutrina, mas como uma síntese poética e crítica de seus princípios mais avançados.

O debate moderno sobre restauro é frequentemente enquadrado pelos dois polos opostos do século XIX. De um lado, Eugène Viollet-le-Duc defendia a restauração estilística, uma abordagem que buscava "restabelecer um estado completo que pode nunca ter existido em um dado momento". Para ele, a intervenção deveria devolver ao edifício uma unidade de estilo idealizada, mesmo que isso implicasse em uma reinvenção do passado. No extremo oposto, John Ruskin pregava a preservação romântica, vendo na ruína e na pátina do tempo o valor mais sublime de uma edificação. Para ele, o valor da arquitetura residia em sua "Lâmpada da Memória", e restaurar era "sinônimo de destruir", pois significava apagar a história autêntica do edifício e substituí-la por uma cópia inautêntica.

A abordagem de Sverre Fehn em Hedmark rejeita ambos os extremos. Ele não tenta recriar ou apagar os resquícios da história; pelo contrário, abraça as múltiplas e, por vezes, contraditórias camadas de tempo. O complexo é tratado como uma sobreposição de camadas históricas, onde os vestígios da fortaleza episcopal do século XIV e a estrutura da quinta agrícola do século XVIII são expostos em conjunto, sem hierarquias ou purismos. Essa atitude se materializa de forma exemplar na decisão de não reconstruir a parede sul, que havia colapsado antes mesmo do início da obra. Em um gesto que rejeita frontalmente a busca por uma pureza estilística, como defendia Viollet-le-Duc, Fehn preenche o vazio não com uma imitação de alvenaria, mas com uma grande e moderna janela de vidro e madeira.

Com isso, ele aceita a ruína como um fato histórico, um documento a ser lido e interpretado, não apagado.

Ao mesmo tempo, Fehn dialoga com o pensamento de Ruskin, mas o amplia. Ele preserva as marcas do tempo, mas não se limita à contemplação passiva da ruína. Ele a ativa, tornando-a o palco central de uma nova experiência arquitetônica. É aqui que o pensamento de teóricos italianos como Camillo Boito e Cesare Brandi se torna crucial para entender a modernidade de sua intervenção. Boito, buscando uma via intermediária, propôs o "restauro filológico", que estabeleceu a necessidade de evidenciar a diferença de estilo e de material entre o novo e o velho, com ênfase na consolidação em vez da reconstrução.

Fehn aplica essa prática em Hedmark, onde a clara distinguibilidade entre o antigo e o novo é um princípio fundamental. As rampas e plataformas de concreto armado, com sua materialidade austera e moderna, nunca tentam imitar a pedra medieval sobre a qual flutuam. O mesmo princípio orienta o projeto do novo telhado: em vez de reconstruir a cobertura original da quinta, Fehn projeta uma nova estrutura de madeira laminada, um material contemporâneo. No entanto, sua forma evoca poeticamente as grandes treliças dos antigos "celeiros de dízimo" medievais e até o casco de um navio invertido, uma imagem ligada à cultura nórdica. Dessa forma, ele homenageia a alma da construção tradicional, mas o faz com a técnica e a honestidade de seu próprio tempo. Tanto as rampas quanto a cobertura se inserem no espaço como novas camadas de tempo, em um gesto que "afirma de forma impressionante a presença triunfante do novo contra a existência continuada do antigo".

Figura 61 - Sverre Fehn - Hedmark Museum - 1967–2005



Fonte: orthos logos. Disponível em: <https://orthoslogos.fr/architecture/hedmark-museum/>

Essas ideias são aprimoradas por Cesare Brandi, que consolidou o restauro como uma disciplina crítica. Brandi estabeleceu que a intervenção deve ser sempre reconhecível para não cometer um "falso histórico", e que seu objetivo não é voltar no tempo, mas devolver a "unidade potencial" à obra, ou seja, sua legibilidade no presente. A decisão de Fehn de não tocar as estruturas históricas com suas novas construções é um exemplo disso. As rampas "meticulosamente evitam aberturas originais e achados arqueológicos", flutuando sobre o sítio e permitindo que a escavação continue. Os "véus de vidro", fixados diretamente nas aberturas irregulares, garantem a integridade física do monumento e respeitam o princípio brandiano de que a intervenção deve "colaborar para futuras intervenções".

Figura 62 - Revisit: Hedmark Museum in Hamar, Norway by Sverre Fehn



Fonte: The Architectural Review. Disponível em:
<https://www.architectural-review.com/essays/revisit/revisit-hedmark-museum-in-hamar-norway-by-sverre-fehn>

Um dos pontos da intervenção de Fehn que está alinhado ao pensamento de Brandi, é o seu respeito por todas as fases históricas do edifício. Ele não privilegia a fortaleza medieval em detrimento do celeiro do século XVIII. Pelo contrário, a quinta de Storhamarlåven é o próprio corpo do museu, tratado como um artefato histórico em si mesmo. Ao abordá-lo como uma "paisagem construída", onde o novo dialoga com o antigo, Fehn permite que o edifício "continue abertamente um processo de desintegração, mas o aspecto temporal é desacelerado".

Finalmente, a própria função do museu como um espaço para dar "nova vida" aos objetos encontrados reflete a essência do restauro crítico: devolver a legibilidade e a fruição a algo que perdeu sua função original. Fehn manifesta o presente para, como ele mesmo disse, "conseguir um diálogo com o passado". Sua intervenção no Museu Hedmark, portanto, transcende a simples aplicação de uma teoria. Ele sintetiza o respeito ruskiniano pela memória, a metodologia de Boito e o rigor crítico de Brandi, infundindo tudo isso com uma sensibilidade poética única e criando uma obra que não é apenas um exemplo de restauro,

mas uma profunda meditação sobre a natureza do tempo e da arquitetura.

Figura 63 - Hedmark Museum



Fonte: Archi Web. Disponível em: <https://www.archiweb.cz/en/b/hedmarksmuseet>

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta pesquisa, a obra de Sverre Fehn no Museu Hedmark revela-se não apenas como um exemplar de intervenção em patrimônio, mas como uma profunda reflexão sobre o tempo, a memória e a própria essência da arquitetura. O estudo de sua trajetória e de seu processo projetual demonstra que sua abordagem não nasce de uma teoria rígida, mas de uma síntese sensível entre suas raízes norueguesas, suas experiências internacionais e uma escuta atenta do lugar. Fehn nos ensina que intervir em um espaço com valor histórico não é um ato de corrigir o passado, mas de criar um diálogo honesto com ele, utilizando a linguagem do presente.

O projeto transcende a mera função de abrigar um acervo; ele se torna um percurso narrativo. As rampas de concreto, ao elevarem o visitante, não o separam do passado, mas o posicionam em um novo horizonte de observação, permitindo uma leitura simultânea das múltiplas camadas de tempo da fortaleza episcopal à quinta agrícola. Nesse percurso, a arquitetura de Fehn não oferece respostas prontas, mas convida à reflexão. O silêncio, a luz filtrada e o contraste entre a matéria bruta do concreto e a pedra desgastada pelo tempo criam uma atmosfera onde o visitante não apenas vê a história, mas a sente, tornando-se parte ativa da contínua narrativa do lugar.

Essa narrativa ganha uma profundidade singular pelo fato de o museu ter sido desenvolvido sobre um sítio arqueológico ativo, onde os próprios artefatos encontrados durante as escavações constituem a sua coleção. A intervenção de Fehn garante que esses objetos não sejam descontextualizados; pelo contrário, eles "não se afastaram do lugar onde pertenciam".

O estudo sobre Sverre Fehn e sua obra em Hamar cumpre, assim, o objetivo geral desta pesquisa: ampliar o debate sobre patrimônio e formas de intervenção no contexto nacional. A relevância do Museu Hedmark vai além de suas fronteiras geográficas, e sua lição ressoa com particular urgência ao nos perguntarmos: como a abordagem sensível e não-literal de Sverre Fehn em Hedmark poderia inspirar novas formas de intervir no patrimônio histórico brasileiro, que é tão rico e complexo?

A resposta a essa questão pode ser encontrada em paralelos na obra de mestres

brasileiros como Lina Bo Bardi e Paulo Mendes da Rocha, que, assim como Fehn, souberam tocar o passado com a linguagem do presente. Em obras como o SESC Pompeia, Lina não escondeu a estrutura fabril original, mas a ativou com passarelas de concreto, criando um diálogo vibrante entre o industrial e o lúdico. Da mesma forma, Paulo Mendes da Rocha, na reforma da Pinacoteca, inseriu passarelas metálicas que não imitam o neoclássico, mas revelam e reorganizam o espaço, demonstrando uma "técnica capaz de adquirir poderosos significados culturais". A abordagem do arquiteto norueguês, que valoriza a contradição e a fragmentação como documentos históricos legítimos, oferece, assim como a desses mestres, um poderoso contraponto a intervenções que, por vezes, buscam uma pureza estilística que acaba por apagar a rica e multifacetada memória de nossos próprios edifícios.

Ainda que não tenha sido possível redesenho proposto no início do projeto, por conta do tempo, outras ferramentas como os diagramas nos apontaram como Sverre Fehn nos ensina, por fim, que a melhor forma de honrar o passado não é imitá-lo, mas construir um presente honesto e poético em diálogo com ele, garantindo que a história não seja um ponto final, mas um contínuo e vibrante devir.

7 REFERÊNCIAS

ARCHIWEB. **Hedmark Museum**. Disponível em:

<https://www.archiweb.cz/en/b/hedmarksmuseet>. Acesso em: 7 ago. 2025.

ARQUISCOPIO. **Museo de la Catedral de Hedmark**. Disponível em:

<https://arquiscopio.com/archivo/2013/07/27/museo-de-la-catedral-de-hedmark/?lang=en>.

Acesso em: 7 ago. 2025.

CHIC MOROCCO. **Vale do Draa**. Disponível em:

<https://chicmorocco.com/pt-br/atlas-do-sul-e-sara/vale-do-draa/>. Acesso em: 7 ago. 2025.

DIGITALTMUSEUM. **Eksteriør, Storhamarlåven for restaurering**. Disponível em:

<https://digitaltmuseum.no/011012747660/eksterior-storhamarlaven-for-restaurering-bispeb.org-en-hedmarksmuseet-og>. Acesso em: 7 ago. 2025.

DOMKIRKEODDEN. **Architectural Tour**. Disponível em:

<https://domkirkeodden.no/en/architectural-tour>. Acesso em: 7 ago. 2025.

DOMKIRKEODDEN. **Domkirkeruinene i miniatyr**. Disponível em:

<https://domkirkeodden.no/domkirkeruinene-i-miniatyr>. Acesso em: 7 ago. 2025.

DOMKIRKEODDEN. **Medieval Ruins**. Disponível em:

<https://domkirkeodden.no/en/medieval-ruins>. Acesso em: 7 ago. 2025.

DOMUS. **Norwegian Archaeological Horizons**. Disponível em:

<https://www.domusweb.it/en/architecture/2006/09/11/norwegian-archaeological-horizons.html>. Acesso em: 7 ago. 2025.

FABRIZI, Mariabruna. **A “Palladian” Villa in Sweden**: The Norrköping House by Sverre Fehn (1963-64). June 18, 2016. Disponível em:

<https://socks-studio.com/2016/06/18/a-palladian-villa-in-sweden-the-norrkoping-house-by-s-verre-fehn-1963-64/>. Acesso em: 7 ago. 2025.

FEHN, Sverre. About rationalism with spiritual content. **Arkkitehti**, Helsinki, n. 4, 1996. FJELD,

Per Olaf. **Sverre Fehn**: The Thought of Construction. New York: Rizzoli, 1983.

FEHN, Sverre. An Architectural Autobiography. *In*: NORRI, Marja-Riitta; KÄRKKÄINEN, Maija (ed.). **The Poetry of the Straight Line**: Five Masters of the North. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992.

FEHN, Sverre. Entrevista a Matilde Petri. **Skala**, Copenhagen, n. 23, 1990.

FEHN, Sverre. **Palestra no John Dennys Memorial**. 24 maio 1984.

FJELD, Per Olaf. **Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts**. New York: The Monacelli Press, 2009.

FUNDACIÓ MIES VAN DER ROHE. **Hedmark Museum**. Disponível em:
<https://miesarch.com/work/278>. Acesso em: 7 ago. 2025.

GELMIR. **Aker Belt Buckle**. Disponível em:
https://gelmir.com/compendium_item/aker-belt-buckle/. Acesso em: 7 ago. 2025.

LÓPEZ DE LA CRUZ, Juanjo; LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. **El Dibujo del Mundo: Sverre Fehn**. Sevilla: Lampreave, 2014.

NORBERG-SCHULZ, Christian; POSTIGLIONE, Gennaro. **Sverre Fehn: Opera completa**. Milão: Electa, 1997.

ORTHOS LOGOS. **Einebustad for familien Wathne**. Disponível em:
<https://orthoslogos.fr/architecture/einebustad-for-familien-wathne/>. Acesso em: 7 ago. 2025.

ORTHOS LOGOS. **Hedmark Museum**. Disponível em:
<https://orthoslogos.fr/architecture/hedmark-museum/>. Acesso em: 7 ago. 2025.

PEÑALBA ARRIBAS, Iñigo. **Sverre Fehn: Museo Hedmark (1967-2005)**. Vínculos de la arquitectura con el lugar y su historia. San Sebastián: Universidad del País Vasco, 2021.

SVERRE FEHN. **The Norwegian Pavilion, Brussels**. Disponível em:
<https://sverrefehn.info/project/brussel/>. Acesso em: 7 ago. 2025.

TEXNH. **Sverre Fehn, Hedmark Museum**. Disponível em:
<https://texnh.tumblr.com/post/187044852226/sverre-fehn-hedmark-museum>. Acesso em: 7 ago. 2025.

THE ARCHITECTURAL REVIEW. **Revisit: Hedmark Museum in Hamar, Norway by Sverre Fehn**. Disponível em:
<https://www.architectural-review.com/essays/revisit/revisit-hedmark-museum-in-hamar-norw-ay-by-sverre-fehn>. Acesso em: 7 ago. 2025.

YOUTUBE. **Hedmark Museum by Sverre Fehn**. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=u2obwqeAtAw>. Acesso em: 7 ago. 2025.

YVENES, Marianne; MADSHUS, Eva (ed.). **Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction**. Oslo: The National Museum of Art, Architecture and Design, 2008.