

ENTRE FORTUNA E DESTINO: PERMANÊNCIAS SIMBÓLICAS ENTRE CARMINA BURANA E O TARÔ DE MARSELHA

**BETWEEN FORTUNE AND DESTINY: SYMBOLIC PERMANENCES BETWEEN
CARMINA BURANA AND THE MARSEILLE TAROT**

Ciências Humanas, Linguística & Letras e Artes • 01/09/2026

REGISTRO DOI: [10.70773/revistatopicos/788113931](https://doi.org/10.70773/revistatopicos/788113931)

Evandro Brandão de Oliveira¹

Lusival Antonio Barcellos²

Gerson da Silva Ribeiro³

Raissa Dália Paulino⁴

Edna Eustaquio de Oliveira Bandeira⁵

RESUMO

O presente artigo analisa as permanências simbólicas e as estruturas arquetípicas compartilhadas entre a obra *Carmina Burana*, concebida em sua vertente lírico-musical modernista por Carl Orff em 1936 a partir do manuscrito goliárdico medieval do século XIII, e a iconografia dos Arcanos Maiores do Tarô de Marselha. A partir das Ciências das Religiões e da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand, articulada com a Psicologia Analítica de Carl Jung e com a Análise Iconológica, investiga-se como o dinamismo da Fortuna e do Fatum se expressa mediante regimes simbólicos convergentes. A metodologia adota a Mitorritmia Durandiana e a exegese iconográfica para mapear isotopias e esquemas antropológicos ao longo de eixos comparativos que abrangem a Roda da Fortuna (O Fortuna e o Arcano X), o despertar primaveril (Primo vere e os Arcanos III e XIX), a transgressão ritual na taberna (In taberna e o Arcano XXII) e o amor cortês (Cour d'amours e o Arcano VI). Os resultados demonstram que, embora pertencentes a suportes expressivos e cronologias distintas, ambas as manifestações integram uma mesma bacia semântica do Ocidente, na qual o mito da Roda opera como motor de eufemização do tempo devorador e de individuação do sujeito.

Palavras-chave: *Carmina Burana*; Tarô de Marselha; Imaginário; Fortuna; Ciências das Religiões; Gilbert Durand.

ABSTRACT

This paper analyzes the symbolic permanences and archetypal structures shared between the work *Carmina Burana* — in its modernist lyric-musical rendition by Carl Orff in 1936, derived from the 13th-century medieval Goliardic manuscript — and the iconography of the Major Arcana of the Tarot of Marseilles. Grounded in Religious Studies and Gilbert Durand's Theory of the Imaginative,

articulated with Carl Jung's Analytical Psychology and Iconological Analysis, it investigates how the dynamism of Fortuna and Fatum is expressed through convergent symbolic regimes. The methodology adopts Durandian Mythorhythmics and iconographic exegesis to map isotopies and anthropological schemes across comparative axes that encompass the Wheel of Fortune (O Fortuna and Arcana X), the spring awakening (Primo vere and Arcana III and XIX), ritual transgression in the tavern (In taberna and Arcana XXII), and courtly love (Cour d'amours and Arcana VI). Results demonstrate that, despite belonging to distinct expressive media and historical contexts, both artistic-symbolic manifestations partake in the same Western semantic basin, in which the myth of the Wheel acts as a mechanism for euphemizing devouring time and fostering psychological individuation.

Keywords: Carmina Burana; Tarot of Marseilles; Imaginary; Fortuna; Religious Studies; Gilbert Durand.

1. INTRODUÇÃO

A experiência do sagrado no Ocidente e a tentativa humana de significar a impermanência da existência encontram no mito e no símbolo seus veículos de expressão mais duradouros. Entre as construções visuais e poéticas que atravessaram a modernidade, o Codex Buranus, coletânea de cantos goliárdicos do século XIII refuncionalizada na célebre cantata cênica de Carl Orff em 1936, e a iconografia dos Arcanos Maiores do Tarô de Marselha destacam-se como duas das cartografias mais densas do imaginário europeu ocidental.

Ambas as obras orbitam um eixo mítico fundamental calcado na dialética entre a Fortuna, compreendida como o acaso mutável e a

impermanência do mundo terreno, e o *Fatum*, entendido como o destino inexorável e a ordem cósmica transcultural. Todavia, ao abordar a convergência entre uma obra lírico-musical e um sistema visual divinatório e filosófico, o pesquisador defronta-se com complexidades epistemológicas que exigem rigorosa delimitação de corpus e clareza metodológica.

Em primeiro lugar, impõe-se distinguir a natureza do material literário e musical de *Carmina Burana*. O *Codex Buranus* original insere-se no contexto da Baixa Idade Média, no qual estudantes itinerantes e clérigos vagantes, os goliardos, teceram uma crítica profana e satírica à rigidez eclesiástica.

Contudo, o objeto de análise do presente artigo debruça-se sobre a recepção e a mediação estética promovida por Carl Orff na década de 1930. Orff não apenas selecionou vinte e quatro poemas medievais, mas os reconfigurou em um arranjo neoclássico e vigoroso, no âmbito do qual a rítmica ostinada e o lirismo coral ressuscitam o mito arquetípico da Roda sob a sensibilidade da crise da modernidade.

Assim, a análise aqui empreendida reconhece a obra de Orff como uma refuncionalização mítica modernista, e não como simples documento historiográfico medieval.

Em segundo lugar, a aproximação entre o universo poético-sonoro de Orff e as lâminas do Tarô de Marselha demanda a superação de leituras puramente impressionistas. Para tanto, este estudo filia-se ao campo interdisciplinar das Ciências das Religiões e adota como baliza teórica central a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand,

suplementada pela Psicologia Analítica de Carl Jung e pela Análise Iconológica de Erwin Panofsky.

A fim de evitar o sincretismo teórico, estabelece-se uma hierarquia epistemológica clara na qual o nível hermenêutico-antropológico durandiano atua como a matriz metodológica condutora. O imaginário não é compreendido como mera fantasia alienante, mas como o trajeto antropológico focado na troca incessante entre as pulsões assimiladoras do psiquismo e as intimativas do meio circundante.

Os conceitos durandianos de isotopia, regimes do imaginário e mitorritmia fornecem as ferramentas analíticas para classificar como as imagens poéticas de Orff e os símbolos visuais do Tarô reagem à angústia do tempo e da mortalidade.

Complementarmente, o nível psicológico-arquetípico junguiano oferece o arcabouço necessário para interpretar o processo de individuação e a emergência dos arquétipos, compreendendo o Tarô e a poesia como projeções dinâmicas do inconsciente coletivo.

Por sua vez, o nível histórico-religioso e sociocultural embasa o contexto de validação do estudo, recorrendo a Antoine Faivre e Wouter Hanegraaff para situar o Tarô no domínio da História do Esoterismo Ocidental e das formas de pensamento analógico, a Mircea Eliade para fundamentar a concepção do tempo cíclico e do eterno retorno, e a Mikhail Bakhtin para iluminar a dimensão carnavalesca e subversiva presente na cena da taberna, na qual o riso sacraliza o profano.

A problemática que orienta esta pesquisa sintetiza-se na investigação sobre de que maneira as estruturas estéticas e poéticas

da cantata de Carl Orff e a estrutura iconográfica dos Arcanos Maiores do Tarô de Marselha articulam os mesmos esquemas antropológicos do imaginário para eufemizar a angústia da temporalidade e da Fortuna.

Para responder a essa indagação, o artigo organiza-se em seções analíticas contínuas que demonstram como a escuta de *Carmina Burana* e a contemplação do Tarô de Marselha não são atos isolados, mas participações em uma mesma bacia semântica em que o ser humano busca, através do símbolo, transformar o destino fatal em caminho de restauração do sentido.

2. METODOLOGIA E MATRIZ TEÓRICO-HERMENÊUTICA

Para investigar as convergências simbólicas entre a cantata de Carl Orff e os Arcanos Maiores do Tarô de Marselha sem incorrer em paralelismos superficiais, esta pesquisa adota uma abordagem hermenêutico-comparativa fundamentada na Mitorritmia e na Tipologia do Imaginário de Gilbert Durand, integrada à Análise Iconológica proposta por Erwin Panofsky e aos pressupostos da Psicologia Analítica de Carl Jung.

O procedimento metodológico articula-se em três etapas operacionais complementares que perpassam a delimitação do corpus, a classificação dos regimes simbólicos e a exegese comparada dos suportes estéticos.

A primeira etapa metodológica consiste na delimitação e qualificação do corpus de análise. No âmbito da obra *Carmina Burana*, o recorte analítico incide sobre cinco seções estruturais da cantata cênica de Carl Orff composta em 1936, a saber: a abertura e o encerramento regidos pelo hino *O Fortuna*, a seção dedicada à

vivacidade primaveril *Primo vere*, o solo comemorativo *Floret silva*, o núcleo transgressor ambientado na taverna *In taberna*, e as celebrações do amor cortês reunidas em *Cour d'amours*.

Reconhece-se que tais poemas possuem origem no manuscrito goliárdico do século XIII, no qual estudantes e clérigos itinerantes expressavam o descontentamento social e a exaltação dos prazeres sensíveis. Todavia, a análise foca na refuncionalização mítica efetuada por Orff no século XX, na qual a seleção textual é amplificada por escolhas orquestrais específicas, como o emprego do ritmo *ostinato*, o predomínio de percussões pesadas e a justaposição de harmonias modais e arcaizantes que ressaltam a mecânica inexorável do tempo.

Em contrapartida, o corpus visual abrange os Arcanos Maiores do Tarô de Marselha, tomado em sua versão xilográfica tradicional estabilizada no século XVII. Deste sistema iconográfico de vinte e dois arcanos, selecionam-se para o cotejo as lâminas da Imperatriz (Arcano III), do Namorado ou Os Enamorados (Arcano VI), da Roda da Fortuna (Arcano X), do Sol (Arcano XIX) e do Louco (Arcano XXII/Sem Número).

A escolha desses arcanos justifica-se por apresentarem correspondência estrutural direta com os temas poético-musicais da cantata, permitindo observar como o imaginário Ocidental traduz em imagens visuais os mesmos dramas existenciais formulados pela poesia lírica e pela linguagem musical.

A segunda etapa metodológica baseia-se na aplicação dos conceitos centrais das *Estruturas Antropológicas do Imaginário* de Gilbert Durand. Durand postula que a atividade simbolizadora humana

constitui um trajeto antropológico em constante negociação entre as pulsões do sujeito e as intimativas do meio, atuando primordialmente como uma reação eufemizadora contra a angústia da temporalidade e da morte.

Para categorizar as imagens, o método durandiano organiza o imaginário em dois grandes regimes: o Regime Diurno e o Regime Noturno. O Regime Diurno é caracterizado por estruturas heróicas, gestos de separação, antítese e elevação, operando por meio de símbolos esquizomorfos que combatem as trevas e o tempo devorador. O Regime Noturno, por sua vez, subdivide-se em estruturas místicas, marcadas pelo duplo, pelo acolhimento e pela inversão eufemizante das quedas, e em estruturas sintéticas ou disseminatórias, nas quais o tempo é integrado por meio de ritmos, ciclos, harmonias e repetições mitorrítmicas.

A Mitorritmia Durandiana atua, portanto, como o principal operador metodológico para identificar a alternância e a saturação dos símbolos no decorrer da cantata e na sequência dos arcanos. Na análise do hino *O Fortuna* e do Arcano X, mapeia-se a presença das isotopias nyctomórficas e dos esquemas de queda e rotação, nos quais a Roda figura como o símbolo por excelência da inexorabilidade do tempo.

Na análise de *Primo vere* em paralelo aos Arcanos III e XIX, investiga-se o regime sintético em sua dimensão cíclica, na qual a regeneração da natureza atua como eufemismo do destino mortal. Na seção *In taberna* e no Arcano XXII, examina-se a estrutura carnavalesca e o gesto de inversão mística, na qual a marginalidade e o profano suspendem temporariamente as leis da ordem estabelecida. Por fim, na seção *Cour d'amours* e no Arcano VI,

analisa-se a dramaticidade da escolha e a síntese dos opostos no campo do afeto e do desejo.

A terceira etapa metodológica incorpora a Análise Iconológica de Erwin Panofsky para a leitura minuciosa do Tarô de Marselha, desdobrando a interpretação em três níveis de significação.

O nível pré-iconográfico realiza a descrição formal das lâminas, identificando traços, cores, atributos de personagens, posturas corporais e arranjos espaciais sem emissão de juízos de valor. O nível iconográfico identifica os temas e conceitos tradicionais associados a essas figuras no âmbito da História do Esoterismo Ocidental, valendo-se das contribuições de Antoine Faivre e Wouter Hanegraaff para situar o Tarô como um artefato da memória cultural europeia e da episteme analógica. O nível iconológico, por sua vez, atinge a interpretação do significado intrínseco e do conteúdo documental do símbolo, articulando a imagem com a Psicologia Analítica de Carl Jung.

Sob a perspectiva junguiana, a sequência dos arcanos e os movimentos da cantata representam momentos fundamentais do processo de individuação, no qual a integração da Sombra, o confronto com a Anima e a busca pela totalidade do Self se dão através do diálogo contínuo com os arquétipos do inconsciente coletivo.

Ao estruturar a investigação por meio dessa tríplice abordagem, a mitorritmia durandiana, a exegese iconológica panofskiana e a síntese psicológica e histórico-religiosa, o artigo estabelece um rigoroso protocolo de análise.

Esse aparato garante que as aproximações entre a linguagem musical-poética de Orff e o sistema iconográfico do Tarô de Marselha não decorram de meras impressões estéticas, mas expressem a pertença comum a uma bacia semântica profundamente enraizada na cultura ocidental, na qual a arte e o símbolo desempenham a função vital de conferir sentido à existência humana diante do destino.

3. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS: AS PERMANÊNCIAS SIMBÓLICAS EM COTEJO

3.1. A Inexorabilidade do Tempo: O Fortuna e o Arcano X (a Roda da Fortuna)

A experiência da impermanência e o desamparo do ser humano perante a mecânica do destino constituem o pólo dramático que inaugura e encerra a cantata de Carl Orff, encontrando correspondência perfeita na iconografia do Arcano X do Tarô de Marselha.

Na abertura de *Carmina Burana*, o coro monumental *O Fortuna* irrompe com uma força percussiva avassaladora, na qual o emprego de ritmos em *ostinato*, o uso de aliteraões em latim e a repetição obsessiva de blocos harmônicos modais traduzem acusticamente a rotação cega de uma engrenagem metafísica.

O texto poético qualifica a *Fortuna* como *velut luna statu variabilis*, mutável como a lua, estabelecendo de imediato uma isotopia nyctomórfica do Regime Noturno durandiano, na qual a lua surge não como luz guia, mas como indicador do declínio inevitável, da escuridão e da fluidez do tempo devorador.

No plano da Análise Iconológica do Arcano X, a descrição pré-iconográfica revela uma roda de seis raios fincada em um solo desértico, sustentada por uma manivela e encimada por uma plataforma sobre a qual repousa uma figura coroada de asas azuis que empunha uma espada.

Duas criaturas híbridas ladeiam o mecanismo: uma ascende pelo lado esquerdo, enquanto a outra descende de cabeça para baixo pelo lado direito. No nível iconográfico e histórico-religioso, a imagem sintetiza a Iconografia da *Rota Fortunae* medieval e renascentista, amplamente divulgada por Boécio na obra *Consolatio Philosophiae*. No nível iconológico e psicológico, contudo, a lâmina desvela o dinamismo arquetípico do destino e da compensação do inconsciente. As figuras que sobem e descem encarnam as flutuações do ego submetido às contingências materiais, ao passo que a figura alada estática no topo da roda figura a instância transcendente do *Self*, a qual permanece inabalável diante dos ciclos de exaltação e ruína.

A aproximação mitorrítmica entre a linguagem poético-musical de Orff e a estrutura visual do Arcano X demonstra que ambas as obras operam uma eufemização do tempo por meio da rítmica cíclica. Se o tempo linear de *Chronos* aterroriza o sujeito pela irreversibilidade da morte, o mito da Roda transforma a destruição em ciclo redentor.

Orff realiza essa eufemização ao estruturar a cantata em forma circular, fazendo com que o hino *O Fortuna* retorne exatamente ao final do espetáculo, selando a obra com o mesmo tema inicial. Na música, as variações dinâmicas entre o *fortissimo* gutural das vozes e a súbita retração para um canto quase sussurrado de lamentação espelham com precisão o movimento da roda do Tarô, na qual

quem hoje se encontra no topo da glória amanhã será precipitado ao abismo. Assim, a arte reconfigura a angústia da perda em contemplação estética e tomada de consciência arquetípica.

3.2. A Regeneração Cíclica e a Vitalidade: *Primo vere* e os Arcanos III (A Imperatriz) e XIX (O Sol)

Após a atmosfera sombria e aterradora evocada pela Roda da Fortuna, a cantata de Carl Orff sofre uma transição profunda com a seção *Primo vere*, dedicada ao desabrochar da primavera.

A linguagem musical abandona a gravidade das percussões pesadas e assume um caráter lírico, transparente e pastoral, no qual as madeiras e as vozes agudas entoam melodias fluidas que celebram a vitória da vida sobre a rigidez do inverno. Nos poemas como *Veris leta facies* e *Omnia sol temperat*, o sol é invocado como o agente purificador que dissipa o gelo e renova a terra, restabelecendo a harmonia entre o macrocosmo e o microcosmo.

Sob a perspectiva da Mitorritmia Durandiana, a seção *Primo vere* marca a transição do medo do tempo para as Estruturas Sintéticas e Místicas do Regime Noturno. A natureza primaveril atua como o eufemismo por excelência da mortalidade, na qual o renascimento da vegetação garante que a morte não possui a palavra final. Esse movimento regenerador encontra correspondência visual direta em dois Arcanos Maiores do Tarô de Marselha: a Imperatriz (Arcano III) e O Sol (Arcano XIX).

Na leitura pré-iconográfica do Arcano III, observa-se uma figura feminina coroada, sentada em um trono, sustentando um escudo com uma águia e um cetro encimado por um globo e uma cruz, cercada pela cor verde da fertilidade. A Imperatriz personifica a

Natura Naturans, a matriz geradora da vida, o arquétipo da Mãe Terrível e Nutritiva em sua vertente luminosa.

Por sua vez, o Arcano XIX exhibe um sol radiante com feições humanas, cujos raios alternadamente retos e ondulados derramam gotas de luz sobre duas crianças seminuas que se abraçam diante de um muro de alvenaria. No nível iconológico, O Sol representa a claridade da consciência, a superação do trauma das trevas e a reconciliação com a totalidade psíquica.

O paralelo entre o poema *Omnia sol temperat* e o Arcano XIX revela que a experiência da luz primaveril não é apenas um fenômeno meteorológico, mas uma hierofania da vida renovada. Ao cantar a alegria do retorno da primavera, a obra de Orff e os arcanos do Tarô ativam no imaginário o mito do eterno retorno formulado por Mircea Eliade, no âmbito do qual a recuperação do tempo originário restitui ao ser humano a capacidade de florescer e de integrar a dimensão sagrada do cosmos.

3.3. A Sombra e a Transgressão Carnavalesca: *In taberna* e o Arcano XXII/Sem Número (O Louco)

A terceira seção analisada, *In taberna*, transporta o ouvinte para o coração da transgressão goliárdica, ambientada na atmosfera dionisíaca da taverna medieval. A orquestração de Orff torna-se frenética, caracterizada por ritmos assimétricos, articulações rudes dos metais e vocais masculinos que oscilam entre o grito sarcástico e a lamúria grotesca, como ocorre no célebre solo do cisne assado em *Olim lacus colueram*.

A taverna erige-se como um espaço liminar e heterotópico, no âmbito do qual as hierarquias sociais, as diferenças de classe e o

rigor moral da Igreja são temporariamente suspensos e deglutidos pela celebração do vinho, do jogo de dados e da carne.

A interpretação desta seção exige o aporte teórico de Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular carnavalesca e o riso subversivo. Na taverna, o riso sacraliza o profano ao rebaixar as autoridades e os dogmas ao plano corporal e material.

Do ponto de vista durandiano, trata-se de uma inversão eufemizante das estruturas heróicas do Regime Diurno. Ao invés de combater o tempo pela ascensão puritana, o goliardo e o homem orffiano mergulham na vertigem do presente absoluto e do excesso, eufemizando a morte através da comunhão coletiva e da dissolução do ego nas forças da terra.

Esta figuração da marginalidade e da liberdade irrestrita conecta-se intimamente com o Arcano Sem Número do Tarô de Marselha, O Louco (*Le Mat*). A análise pré-iconográfica da lâmina apresenta um peregrino maltrapilho, vestindo trajes coloridos e um gorro com guizos, caminhando com uma trouxa nos ombros apoiada em um bastão, enquanto um animal morde suas vestes traseiras.

O Louco caminha sem rumo fixo, à beira de um precipício, à margem de todas as leis e convenções da sociedade estamental. No nível iconológico e psicológico, o Louco personifica o arquétipo da *Sombra* e do *Jester* (o Bobo da Corte), mas também representa a totalidade indiferenciada do inconsciente, o impulso criativo puro que precede a formação do ego e que ultrapassa o racionalismo estreito.

O ponto de convergência entre a cena da taverna em Orff e o Arcano XXII reside na sacralização do erro, do desvio e da loucura como

etapas indispensáveis para a individuação. O canto dos beberiões em *In taberna quando sumus* proclama que na taverna todos bebem sem distinção — o nobre, o mendigo, o papa e o soldado —, antecipando a igualdade absoluta da morte através do delírio festivo.

Tanto o Louco quanto o goliardo encarnam a sabedoria da transgressão, demonstrando que a plenitude psíquica e a eufemização do destino exigem o reconhecimento da própria vulnerabilidade e o abraço do caos integrador.

3.4. O Dilema do Desejo e a Integração dos Opostos: *Cour d'amours* e o Arcano VI (O Namorado)

A quarta seção da cantata, *Cour d'amours*, introduz a dimensão do erotismo e do amor cortês, operando uma mudança dramática na textura sonora da obra. A orquestração despoja-se da rusticidade da taverna e adota sonoridades delicadas, entregues aos solos de soprano, aos melismas dos coros infantis e às frases expressivas das cordas.

Poemas como *Stetit puella* e *Dulcissime* expressam a tensão lancinante entre a castidade exigida pelas normas sociais e a urgência da paixão avassaladora que consome o corpo e a alma.

Essa polaridade do desejo encontra sua perfeita tradução iconográfica no Arcano VI do Tarô de Marselha, O Namorado (*L'Amoureux*). Na descrição pré-iconográfica da imagem, observa-se um jovem de pé posicionado entre duas figuras femininas de idades e trajas distintos: à sua esquerda, uma mulher mais velha e severa com um toucado rígido; à sua direita, uma jovem de cabelos soltos e olhar sedutor.

Sobre eles, paira no céu uma figura alada, Cupido ou Eros, de arco teso, prestes a disparar sua flecha. No nível iconográfico tradicional, a lâmina retrata o Julgamento de Hércules ou a escolha fundamental entre o caminho da virtude austera e o caminho do prazer sensível.

No nível iconológico e psicológico de Carl Jung, o Arcano VI desvela o confronto do ego com o arquétipo da *Anima* no homem ou do *Animus* na mulher, representando a encruzilhada da individuação no campo do afeto.

A escolha amorosa exige a diferenciação do sujeito em relação à tutela materna e às convenções coletivas. Em *Cour d'amours*, esse dilema atinge seu ápice na alternância entre a dúvida e a entrega. A voz da soprano no solo *Dulcissime* rompe a hesitação através de um agudo estratosférico e extático no qual se entrega incondicionalmente ao amado, simbolizando a união dos opostos ou o *hieros gamos* (o casamento sagrado).

Pela lente durandiana, a experiência do amor cortês na cantata e a síntese sugerida pelo Arcano VI operam sob as Estruturas Místicas e Sintéticas do imaginário. O amor figura como a grande força de coesão e eufemização que vence a separação do tempo e a efemeridade do ser.

Ao integrar o erotismo e a espiritualidade em um mesmo gesto estético, a poesia lírica de Orff e a linguagem simbólica do Tarô indicam que a superação da angústia existencial exige a aceitação do desejo como força reconciliadora entre a matéria e o espírito.

3.5. A Apoteose do *Self* e o Resgate da Totalidade: *Blanziflor et Helena* e o Arcano XXI (O Mundo)

A transição final de *Carmina Burana*, que antecede a reiteração conclusiva de *O Fortuna*, atinge seu clímax no hino de exaltação *Blanziflor et Helena (Ave formosissima)*.

O coro e a orquestra unem-se em um arranjo grandioso de sonoridade radiante e triunfal, no qual a beleza feminina é glorificada mediante a fusão das figuras históricas e míticas de Brancaflor e Helena de Troia com a própria imagem da Virgem Maria. A música alcança aqui uma síntese na qual o profano e o sagrado, a beleza carnal e a pureza transcendental são dissolvidos e reconciliadas em um único ato de adoração.

Esta apoteose de totalidade e beleza encontra sua máxima correspondência visual no Arcano XXI do Tarô de Marselha, O Mundo (*Le Monde*). Na análise pré-iconográfica da lâmina, observa-se uma figura feminina nua ou semi-coberta por um véu vermelho, dançando no centro de uma guirlanda oval de folhas e flores. Nos quatro cantos da lâmina, figuram os quatro tetramorfos tradicionais da iconografia cristã e esotérica: o Anjo (ou Homem), a Águia, o Leão e o Touro. No nível iconográfico e histórico do esoterismo, a imagem traduz a harmonia dos quatro elementos da natureza e a restauração do Paraíso Perdido ou da Jerusalém Celestial.

No nível iconológico e sob a luz da Psicologia Analítica, O Mundo representa a realização plena do processo de individuação e a emergência do arquétipo do *Self* ou da Totalidade Psíquica.

A figura feminina central dançando na mandala vegetal e cercada pelos quatro elementos simboliza a psique integrada, na qual todas as oposições entre o bem e o mal, o consciente e o inconsciente, a luz e a sombra foram superadas e harmonizadas. Do mesmo modo,

o canto de *Ave formosissima* em Orff eleva a figura feminina à condição de matriz do cosmos, unindo o princípio da *Anima* regenerada à perfeição do universo.

Através da Mitorritmia Durandiana, percebe-se que tanto *Blanziflor et Helena* quanto o Arcano XXI concluem o trajeto antropológico do imaginário ao oferecerem o supremo eufemismo contra a morte: a experiência da beleza total e do sentido pleno. A roda da existência, que na abertura da obra ameaçava esmagar o sujeito, desagua agora na celebração da totalidade.

Embora a engrenagem cega da *Fortuna* inevitavelmente retorne no coro final de encerramento, o ser humano que atravessou a experiência estética e simbólica da primavera, da taverna, do amor e do sagrado já não é o mesmo. A arte e o símbolo cumpriram sua função transformadora, permitindo ao sujeito reconhecer no centro da tempestade temporal a presença inabalável da totalidade e da vida.

4. CONCLUSÃO

A investigação empreendida demonstrou que a cantata cênica *Carmina Burana*, composta por Carl Orff em 1936 a partir do manuscrito goliárdico do século XIII, e a estrutura iconográfica dos Arcanos Maiores do Tarô de Marselha partilham de uma mesma bacia semântica do imaginário ocidental.

Embora concebidas em suportes expressivos, contextos históricos e linguagens estéticas distintas, ambas as manifestações articulam os mesmos esquemas e isotopias antropológicas para responder ao dilema fundamental da existência humana: a angústia da

temporalidade devoradora e a busca por sentido diante da inexorabilidade do destino.

Por meio da aplicação da Mitorritmia de Gilbert Durand em congruência com a Análise Iconológica de Erwin Panofsky e a Psicologia Analítica de Carl Jung, foi possível mapear como o dinamismo da *Fortuna* e do *Fatum* se organiza em regimes simbólicos convergentes. A Roda da Fortuna (*O Fortuna* e o Arcano X) estabelece o diagnóstico do desamparo humano perante o tempo cíclico e a mutabilidade da matéria.

Contudo, as seções subsequentes revelaram os mecanismos eufemizantes do imaginário: a renovação da vida e da consciência em *Primo vere* (Arcanos III e XIX), a transgressão carnavalesca e o abraço da Sombra integradora em *In taberna* (Arcano XXII), a vivência do afeto e a síntese do desejo em *Cour d'amours* (Arcano VI), e a apoteose da totalidade psíquica em *Blanziflor et Helena* (Arcano XXI).

A principal contribuição teórica deste trabalho para o campo das Ciências das Religiões e dos Estudos do Imaginário reside em comprovar que a obra de Carl Orff não constitui mera curiosidade neomedieval nem mero exercício estético modernista, mas uma verdadeira refuncionalização mítica da cultura ocidental.

Do mesmo modo, o Tarô de Marselha firma-se não como artefato divinatório vulgar, mas como uma densa cartografia visual do inconsciente e da memória filosófica do Ocidente. Ao integrar a análise musical-poética com a exegese iconográfica em um quadro metodológico rigoroso, este estudo superou paralelos

impressionistas e demonstrou a eficácia do método mitorrítmico na compreensão das produções simbólicas complexas.

Como limitações da presente pesquisa, reconhece-se que a análise concentrou-se prioritariamente em cinco eixos estruturais e nos vinte e dois Arcanos Maiores, deixando de fora o detalhamento dos Arcanos Menores e de outras seções intermediárias da cantata de Orff.

Sugere-se, para investigações futuras, a expansão deste modelo metodológico para a análise de outras releituras estéticas do mito da Roda na música do século XX, bem como a realização de estudos intersemióticos que incorporem a análise formal de partituras e a semiótica da arte sequencial.

Em última análise, tanto a escuta de *Carmina Burana* quanto a contemplação dos Arcanos do Tarô revelam que, diante da transitoriedade do mundo, o símbolo e a arte permanecem como os caminhos mais nobres pelos quais a humanidade transfigura a tragédia do tempo em celebração da existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

BOÉCIO. **A consolação da filosofia.** Tradução de Willian Li. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BURANUS, Codex. **Carmina Burana:** songs from Benediktbeuern. Edited and translated by David Parlett. London: Penguin Classics,

1986.

CORNELL, Henrik Bogdan; DJURDJEVIC, Gordan (org.). **Western esotericism and the humanities**. Leiden: Brill, 2024.

CRESWELL, John W.; CRESWELL, J. David. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. 5. ed. Porto Alegre: Penso, 2021.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FAIVRE, Antoine. **Access to Western Esotericism**. Albany: State University of New York Press, 1994.

HANEGRAAFF, Wouter J. **Esotericism and the academy**: rejected knowledge in Western culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2024.

HANEGRAAFF, Wouter J. **Western esotericism**: a guide for the perplexed. London: Bloomsbury Academic, 2013.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne. **A via do Tarô.** São Paulo: Devir, 2004.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente medieval.** Petrópolis: Vozes, 2014.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo.** 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô:** uma jornada arquetípica. São Paulo: Cultrix, 1995.

ORFF, Carl. **Carmina Burana.** Mainz: Schott Music, 1937.

PASI, Marco. **Imagining the occult:** new directions in the study of esotericism. London: Routledge, 2023.

RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações:** ensaios de hermenêutica. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação:** o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2021.

WALKER, Marion. **Medieval symbolism and cultural memory.** New York: Routledge, 2021.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **L'imaginaire**. 3. éd. Paris: Presses Universitaires de France, 2022.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.

¹ Doutorando em Ciências das Religiões, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba, Brasil. E-mail: [acesse o artigo original para visualizar o e-mail](#)

² Doutor em Ciências das Religiões, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba, Brasil. E-mail: [acesse o artigo original para visualizar o e-mail](#)

³ Doutorando em Ciências das Religiões, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba, Brasil. E-mail: [acesse o artigo original para visualizar o e-mail](#)

⁴ Doutoranda em Ciências das Religiões, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba, Brasil. E-mail: [acesse o artigo original para visualizar o e-mail](#)

⁵ Doutoranda em Ciências das Religiões, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba, Brasil. E-mail: [acesse o artigo original para visualizar o e-mail](#)