



## Corpo, Tambor e Música Afro-Brasileira: vivências musicais de adultos nas oficinas do Grupo Ingoma

Juliana Costa Oliveira  
Universidade Federal de Juiz de Fora  
julianacosta.oliveira@ufjf.br  
GT 17- Músicas do Brasil  
de Dentro

### Resumo:

Este trabalho apresenta a pesquisa desenvolvida junto ao Grupo Ingoma, associação cultural voltada para o estudo e preservação do tambor mineiro e do legado das festas de Congado em Minas Gerais (Lucas, 2014; Martins, 2021). A investigação buscou compreender como se dá o processo de iniciação musical durante os quatro módulos e o grupo de estudos oferecidos e como a tradição congadeira impacta seus participantes. Através de uma abordagem qualitativa com observação participante (Queiroz, 2017; Campbell, 2013), registramos as atividades de duas turmas, Módulo 1 e Grupo de Estudos, entre março e julho de 2025, integrando, também, reflexões autoetnográficas (Benetti, 2017) decorrentes da vivência da autora como integrante das oficinas desde 2022. A metodologia de ensino aplicada no curso é baseada no método *O Passo* (Ciavatta, 2009), que promove a autonomia do aluno por meio do uso integrado do corpo e da cognição (Freire, 2021). Os ritmos do Congado e canções do repertório popular brasileiro são tocados no tambor mineiro (caixa de folia), articulando saberes tradicionais e processos de ensino musical. Os resultados indicam que as oficinas desempenham um papel significativo não apenas na formação musical, mas também na valorização e ressignificação de tradições afro-brasileiras, especialmente o Congado, historicamente apagado no contexto da cidade onde acontecem as oficinas, e no fortalecimento das relações sociais e da prática coletiva, configurando-se, portanto, como espaço de resistência cultural e educacional.

**Palavras-chave:** educação musical; etnomusicologia; Congado; Ingoma; O Passo.

### BODY, DRUM, AND AFRO-BRAZILIAN MUSIC:

#### Adults' Musical Experiences in the Ingoma Group Workshops

**Abstract:** Até 250 palavras.

This paper presents research conducted with Grupo Ingoma, a cultural association dedicated to studying and preserving Minas Gerais drumming, as well as the legacy of Congado festivals in the region (Lucas, 2014; Martins, 2021). The investigation aimed to understand the process of musical initiation during the four modules and study groups offered, and the impact of the Congado tradition on its participants. Using a qualitative approach involving participant observation (Queiroz, 2017; Campbell, 2013), we observed and recorded activities in two classes (Module 1 and Study Group) between March and July 2025. We also incorporated autoethnographic reflections (Benetti, 2017) based on the author's experience of participating in the workshops since 2022. The course's teaching methodology is based on the *O Passo* method (Ciavatta, 2009), which promotes student autonomy by integrating body and cognition (Freire, 2021). Congado rhythms and songs from the Brazilian popular repertoire are played on the tambor mineiro (caixa de folia), combining traditional knowledge with music teaching processes. The results indicate that the workshops play a significant role in musical training and the appreciation and reinterpretation of Afro-Brazilian traditions, particularly Congado. This tradition has been erased from the city in which the workshops are held, and the workshops strengthen social relations and collective practice.

**Keywords:** music education; ethnomusicology; *Congado*; *Ingoma*; *O Passo*.

## Introdução

A música afro-brasileira, em suas múltiplas expressões, constitui-se como um espaço de transmissão de saberes, preservação de memórias e construção de ações e identidades coletivas. Entre essas expressões, destacam-se aquelas ligadas aos tambores, não apenas pelo caráter estético, mas também pelo papel social e educativo que desempenham em diferentes contextos. As oficinas de tambor mineiro oferecidas pelo Grupo Ingoma, sediado na cidade de Juiz de Fora (MG), configuram-se como um espaço tanto de aprendizado musical, como também de vivência comunitária, promovendo a valorização de tradições afro-brasileiras e inspirando-se, em especial, nas práticas do Congado Mineiro. Voltado para a prática percussiva inspirada nas tradições do Congado Mineiro, as oficinas reúnem participantes em diferentes faixas etárias e trajetórias particulares, possibilitando um ambiente em que a música ao mesmo tempo que é ferramenta pedagógica também atua como mecanismo de expressão e identidade.

Este artigo tem como objetivo apresentar as reflexões realizadas a partir da investigação sobre as vivências musicais de adultos nas oficinas do Ingoma, analisando como o processo de aprendizado em um contexto de prática musical popular contribui para o desenvolvimento técnico, artístico e sociocultural dos participantes. A relevância do estudo encontra-se na interseção entre etnomusicologia e educação musical, especialmente no que se refere à valorização e transmissão de saberes advindos das manifestações afro-brasileiras, compreendidos aqui como práticas formativas que ultrapassam a dimensão técnica para alcançar aspectos identitários, coletivos e culturais, como afirma Luiz Ricardo Silva Queiroz, quando diz que

(...) essas duas vertentes de estudo da música têm compartilhado metodologias de investigação, concepções e práticas do fenômeno musical, estabelecendo caminhos autônomos, mas relacionados; diminuindo as suas fronteiras, mas preservando suas identidades; e concretizando diálogos que têm enriquecido o campo epistemológico e as ações de educadores musicais, etnomusicólogos e estudiosos da música em geral (Queiroz, 2010, p. 114).

A pesquisa adotou uma abordagem qualitativa, combinando observação participante, aplicação de questionários semiestruturados e perspectiva autoetnográfica. Esse último recurso possibilitou entrelaçar a experiência pessoal e a investigação científica, promovendo um olhar sensível e reflexivo sobre os processos formativos, já que, a análise usa das próprias

“experiências e percepções para informar nossos entendimentos sociais mais amplos” (Anderson, 2017, p. 390, tradução nossa)<sup>1</sup>.

Foram analisados questionários aplicados a dois grupos distintos, o Módulo 1 de iniciação e o Grupo de Estudos em nível mais avançado, complementados por registros e percepções obtidos durante a observação das aulas. Tal imersão possibilitou compreender como o contato com o repertório e a prática instrumental do tambor influencia não apenas o desenvolvimento técnico-musical, mas também processos identitários, a percepção de pertencimento e a apropriação de referências culturais afro-brasileiras.

O artigo está organizado em três seções principais, além da introdução e das considerações finais. Na primeira seção, apresenta-se o contexto histórico e cultural do Ingoma, situando sua atuação no panorama das manifestações afro-brasileiras e do Congado em Minas Gerais. A segunda seção descreve os procedimentos metodológicos adotados. A terceira expõe a metodologia de ensino adotada nas oficinas e analisa as vivências relatadas pelos participantes, destacando aprendizagens, desafios e transformações por eles percebidas durante o decorrer das aulas.

## **O Ingoma em Juiz de Fora**

O Congado Mineiro constitui-se como uma manifestação religiosa e cultural originada da confluência entre as tradições africanas trazidas pelos escravizados ao Brasil e do cristianismo imposto a esses povos pelos colonizadores. De acordo com a pesquisadora Glaura Lucas (2014), trata-se do resultado das “estratégias de resistência cultural” desenvolvidas pelos negros, que “reelaboraram valores alheios à sua concepção de mundo, reinterpretando (...) o catolicismo, por meio de sua própria cosmovisão” (Lucas, 2014, p. 16). Nesse processo, a música ocupa lugar central, pois, como observa a autora, os rituais do Congado foram moldados por diversos processos “transcriativos” advindos de interações culturais que se originam em “elementos e concepções musicais de culturas bantu”, reelaborados no contato com tradições indígenas e europeias no decorrer da história. A música, portanto, constitui-se como elo fundamental das práticas, ações e relações estabelecidas no contexto social dos congadeiros (Lucas, 2014, p. 16).

---

<sup>1</sup> Do original: “The resulting analysis recursively draws upon our personal experiences and perceptions to inform our broader social understandings” (Anderson, 2017, p. 390).



Foi nesse horizonte cultural que, em 2008, o músico e compositor Lucas Soares, movido pelo interesse em aprofundar-se nas tradições musicais afro-brasileiras e suas práticas e inspirado no Espaço Tambor Mineiro<sup>2</sup>, funda, em Juiz de Fora (MG), o Ingoma com o objetivo de contribuir para a valorização e preservação desse patrimônio artístico e cultural por meio da pesquisa, do ensino e da performance musical. Desde sua fundação o grupo encontra no Congado Mineiro sua principal fonte de inspiração e referência, transformando essa herança em eixo pedagógico e estético de suas práticas. O próprio nome do grupo já revela esse vínculo simbólico e musical. Segundo Edimilson de Almeida Pereira, em línguas bantas, “Ingoma” designa tanto o tambor quanto o espaço da música e da dança (Pereira, 2005, p. 345-346 in Simões, 2017, p. 181), evidenciando a centralidade do ritmo, da percussão e da vivência coletiva na proposta artística e pedagógica que orienta o grupo.

Semestralmente, o Ingoma, hoje uma associação cultural, oferece oficinas de tambor mineiro (caixa de folia), abertas a pessoas de diferentes idades e origens. Em entrevista concedida ao jornal *Tribuna de Minas*, Lucas afirma que as oficinas são um dos principais motores do projeto, que, no decorrer dos anos tem formado ‘multiplicadores’ na defesa da cultura popular, “fortalecendo as festas tradicionais e a rede de congadeiros”<sup>3</sup>, principalmente no interior do Estado de Minas Gerais.

Nas oficinas de tambor, destacam-se adultos que não tiveram acesso anterior a processos formais de musicalização e que encontram, nas oficinas, uma oportunidade de construção de conhecimento musical. Nesse contexto, o tambor se configura como mediador entre o individual e o coletivo, em que a prática musical é inseparável do corpo que pulsa e do grupo com quem se compartilha a experiência do fazer musical. Nas oficinas a aprendizagem se dá tanto pelo gesto quanto pela escuta, tanto pela técnica quanto pela convivência. Essa dimensão coletiva coloca a educação musical no lugar de uma experiência de convergência e diálogo que, segundo Luiz Ricardo Silva Queiroz (2017), nos leva “a enxergar, ouvir, perceber, reconhecer, respeitar e interagir com o outro”, uma espécie de “*outrificação*”. Para o autor,

---

<sup>2</sup> Projeto criado há 20 anos pelo cantor, compositor, percussionista e ator Maurício Tizumba, em Belo Horizonte, como um “um centro de referência da cultura afro-brasileira que abriga abrigava projetos de artes cênicas, música e festejos do congado”

Extraído de: <https://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/tambor-mineiro>

<sup>3</sup> Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/08-08-2019/batem-forte-os-tambores-2.html>



Essa capacidade implica a abertura para parâmetros, valores, significados e ações que precisam ser construídos a partir de bases transculturais, que nos possibilitem, mesmo vinculados às redes de nossas culturas, sermos capazes de perceber, compreender e, sobretudo, interagir com a cultura e a singularidade do outro (Queiroz, 2017, p. 99).

Ao longo de sua trajetória, o Ingoma estabeleceu e mantém forte relação de respeito e proximidade com diversos grupos tradicionais de Congado do interior de Minas Gerais, reconhecendo-os como referências e orientadores de suas escolhas artísticas e pedagógicas, buscando assegurar que as iniciativas do grupo não firam as histórias e lutas dessas tradições, mas, ao contrário, contribuam para o fortalecimento e a difusão de sua cultura. Tal posicionamento se torna ainda mais significativo quando compreende-se que, em Juiz de Fora, as festas das Irmandades dos Negros do Rosário foram interrompidas já no início do século XX, resultando em um processo de apagamento da presença do Reinado na vida cultural da cidade, como demonstra a pesquisa de Renato Balbino da Silva (2020),

Pelo que podemos averiguar, em 1910 foi o último registro que encontramos nos jornais com a designação Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Nos anos seguintes, encontramos referência a uma certa “Confraria do Rosário”. Seus associados se reuniam uma vez por mês na capela. Os festejos de outrora que tanto marcaram a vida desta Irmandade parecem não mais existir. O que nos leva a crer que esta confraria entrou nos moldes da Igreja reformada, apagando todos os traços do catolicismo tradicional (Silva, 2020, p. 99).

Nesse cenário, o grupo também idealiza e promove o Encontro de Congadas de Juiz de Fora que surge como uma ação de retomada simbólica, rearticulando memórias afro-diaspóricas e reescrevendo o Reinado no espaço urbano, ao trazer para as ruas da cidade guardas de variadas regiões do estado.

Assim, o Ingoma busca não se limitar a ser apenas um espaço de fazer artístico, mas constituir-se como um lugar onde a música funciona como ferramenta de difusão e preservação de saberes culturais populares. Ao rememorar a herança das Congadas e articulá-la ao presente por meio de suas práticas educacionais e artísticas, o grupo procura se posicionar criticamente diante do silenciamento histórico dessas tradições dentro da cidade de Juiz de Fora, construindo um espaço de memória coletiva e de reafirmação cultural. Esse contexto fornece as bases para compreender as experiências dos participantes das oficinas e o impacto que elas exercem na formação musical, artística, social e identitária dos envolvidos.



Compreender um pouco da atuação do grupo Ingoma é fundamental para situar o contexto no qual esta pesquisa foi realizada. Ao assumir o tambor mineiro como eixo central de sua prática pedagógica e artística, o Ingoma cria um espaço de transmissão de conhecimentos e saberes capazes de conectar identidade e memória. Deste modo, investigar as experiências de iniciação musical durante as oficinas implica não apenas observar um processo formativo, mas também analisar como práticas musicais ligadas às matrizes afro-brasileiras se articulam à educação musical contemporânea. Para dar conta da complexidade, a pesquisa adotou uma abordagem metodológica que combina observação participante, aplicação de questionários semiestruturados e reflexões autoetnográficas, detalhadas na seção a seguir.

## **Metodologia**

A pesquisa adotou uma abordagem mista (Machado, 2023; Bueno, 2021), de natureza quanti-qualitativa (Machado, 2023, p. 16), por compreender que a combinação de métodos quantitativos e qualitativos oferece uma visão mais abrangente e integrada do fenômeno investigado. De acordo com José de França Bueno (2021), as pesquisas com abordagem mista

utilizam estratégias de coleta, tratamento e análise de dados afeitos tanto aos procedimentos qualitativos quanto aos quantitativos. Fazem uso de questões abertas e fechadas e os resultados podem ser apresentados em forma de filmes, imagens e textos, não apenas com dados numéricos. No caso de pesquisas mistas, informações obtidas por determinado instrumento podem ser aprofundadas utilizando-se observações (Bueno, 2021, p. 27).

Essa escolha metodológica, portanto, permite, por um lado, analisar estatisticamente dados obtidos por meio de questionários, identificando tendências, padrões e relações numéricas entre as respostas dos participantes e, por outro, interpretar as experiências, percepções e significados atribuídos pelos sujeitos às vivências musicais nas oficinas do Ingoma. Dessa forma, a abordagem mista contribuiu para articular a objetividade dos números com a profundidade das narrativas, possibilitando compreender os processos de iniciação e de aprofundamento musical tanto a partir da perspectiva dos próprios participantes quanto da pesquisadora, que também se insere como integrante ativa desse processo formativo.



Para isso, optou-se pelo uso de três ferramentas metodológicas principais: observação participante com etnografia, aplicação de questionários e reflexões autoetnográficas (Queiroz, 2017; Campbell, 2013). Segundo Queiroz,

Os estudos das práticas musicais em geral e das práticas musicais das culturas populares de forma mais específica têm no trabalho de campo uma importante referência, haja vista que tal abordagem investigativa permite a imersão do pesquisador no âmago das manifestações musicais estudadas em contexto, possibilitando uma compreensão acurada de tais fenômenos (2017, p. 64).

A aplicação dos questionários teve como objetivo principal compreender as diferentes dimensões do processo formativo vivenciado pelos alunos das oficinas de tambor mineiro do Ingoma, considerando tanto os aspectos técnicos e musicais quanto os socioculturais e subjetivos da experiência. Para isso, buscou-se identificar o perfil dos participantes, suas motivações para ingressar no curso e o modo como percebem o próprio aprendizado, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento da percepção rítmica, da coordenação motora, da escuta e da prática coletiva. Além disso, procurou-se analisar o papel do método *O Passo* (Ciavatta, 2009), como recurso metodológico facilitador do aprendizado musical e corporal, bem como a influência do fazer musical conjunto na construção de vínculos, no sentido de pertencimento e na ampliação do contato e valorização de tradições afro-brasileiras, em especial, do Congado Mineiro.

Paralelamente, a observação participante, realizada pela pesquisadora durante sua participação como aluna das oficinas e atividades do grupo, teve como propósito acompanhar de maneira direta os processos de ensino e aprendizagem, registrando as interações, os gestos, as dinâmicas corporais e os modos de transmissão musical que ocorrem no espaço. Essa perspectiva etnográfica se alinha à concepção de Seeger, para quem

a etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo (2008, p. 239).



Sob essa perspectiva, a observação participante permitiu compreender o Ingoma não apenas como espaço de formação técnica, mas como território de vivências culturais, negociações simbólicas e construção de sentidos por meio da prática musical.

A observação participante foi realizada entre março e julho de 2025, acompanhando sistematicamente as atividades do Módulo 1 e do Grupo de Estudos, de forma a registrar, por meio de um diário de campo, tanto os aspectos pedagógicos e musicais quanto às dinâmicas sociais e afetivas estabelecidas entre os participantes. Paralelamente à observação, a vivência da pesquisadora como aluna das oficinas desde 2022 fundamentou uma perspectiva autoetnográfica (Anderson, 2017), permitindo o entrecruzamento entre a experiência pessoal e a análise acadêmica, observando também as dimensões simbólicas, identitárias e culturais envolvidas no aprendizado do tambor mineiro.

Na busca por ampliar a escuta e captar as diferentes percepções dos participantes, foram aplicados dois questionários contendo perguntas abertas e fechadas: um aos integrantes do Módulo 1, voltado ao diagnóstico inicial, e outro ao Grupo de Estudos, que reúne participantes em estágio avançado de formação que já concluíram os quatro módulos anteriores. O questionário aplicado ao Módulo 1 buscou mapear a experiência musical prévia, as motivações para o ingresso nas oficinas, as dificuldades enfrentadas e as primeiras percepções sobre o método *O Passo* (Ciavatta, 2009) e as práticas no tambor mineiro. Já o questionário direcionado ao Grupo de Estudos concentrou-se em aspectos relacionados à trajetória formativa, à incorporação do repertório, à participação no Bloco de Cortejo, ao desenvolvimento da autoconfiança musical e às transformações na compreensão da música como prática social.

As respostas foram analisadas de forma interpretativa, em diálogo com os registros da observação participante e com as reflexões autoetnográficas, possibilitando o cruzamento entre diferentes níveis de experiência, o que ofereceu um panorama mais amplo sobre o papel das oficinas e atividades oferecidas pela associação na formação musical e cultural dos participantes.

## As oficinas do Ingoma: Métodos, aprendizagens, vivências e pertencimentos dos participantes

As oficinas de tambor oferecidas pelo Ingoma estão divididas em quatro módulos mais um Grupo de Estudos, de nível avançado, destinado àqueles que passaram pelos módulos anteriores. O principal instrumento estudado pelos participantes é a Caixa de Folia ou Caixa do Divino. No Estado de Minas Gerais, o instrumento também é chamado de Tambor Mineiro<sup>4</sup>. Além do Tambor, aparecem no percurso formativo das oficinas o Agogô, o Patangome, Surdo, Caixa de Guerra e Ganzá. Além das oficinas regulares, o grupo promove ainda apresentações musicais, cortejos e projetos em parceria com escolas e instituições socioeducativas que objetivam ampliar o acesso à arte e à cultura, consolidando-se como um espaço de valorização e preservação do patrimônio material e imaterial ao tornar-se um lugar de formação, produção e difusão cultural.

A abordagem pedagógica adotada dialoga diretamente com o método *O Passo* (Ciavatta, 2009), que propõe o andar ritmado como ponto de partida para a aprendizagem musical. Ao integrar movimento, pulsação e percepção rítmica, o método se apresenta como recurso inclusivo, capaz de favorecer tanto iniciantes quanto músicos mais experientes. Segundo Ermelinda A. Paz, “a aplicação d’O Passo compreende um tripé indissociável que implica na identificação, compreensão e registro (oral, corporal e gráfico) de cada evento musical trabalhado, seja rítmico ou melódico” (Paz, 2013, p. 334), o que o torna uma ferramenta de ensino musical ativo inclusivo e acessível, já que utiliza de uma comunicação gráfica composta de números e letras possibilitando maior autonomia ao estudante que não conhece ou domina a escrita tradicional de música.

A ênfase da proposta pedagógica do Ingoma está nos ritmos advindos dos Congados, principalmente das manifestações do interior de Minas Gerais, porém outros ritmos da cultura popular brasileira como Ijexá e Maracatu também são estudados em paralelo aos ritmos provenientes dos reinados como Marcha Grave (Marcha Lenta), Serra Acima, Serra Abaixo e Dobrado (Congo). Durante as primeiras aulas do Módulo 1, são desenvolvidas atividades introdutórias destinadas à compreensão da pulsação, para, em seguida iniciar o trabalho com as “Folhas de Ritmo - Básicas” (Ciavatta, 2009, p. 100-113) onde os ritmos populares são

---

<sup>4</sup> Termo cunhado a partir do projeto Espaço Tambor Mineiro citado anteriormente.

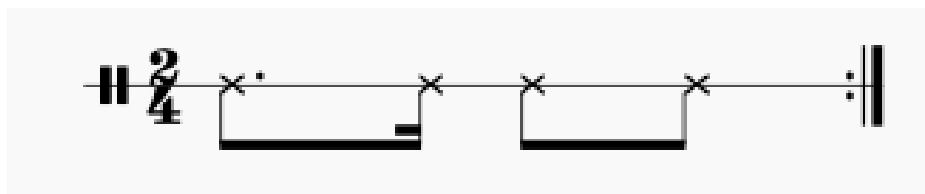
desenvolvidos e trabalhados em grupo, como exemplificado no quadro 1 com o ritmo “Serra Acima”.

Quadro 1: Preparação e Célula Rítmica do Serra Acima

<b>Serra Acima</b>				
<u>Preparação</u>				
A II	1	(2)	(3)	(4)
B II	1	i(2)	(3)	(4)
C II	1	i 2	(3)	(4)
D II	1	i 2	e (3)	(4)
E II	1	i2	e 3	(4)
F II	1	i2	e 3	i(4)
G II	1	i2	e 3	i 4 e
<u>Célula Serra Acima</u>				
II 1 i2 e 3 i4 e				

Fonte: Extraído do material didático das Oficinas de Tambor Mineiro do Ingoma

De acordo com as orientações de Ciavatta (2009, p. 100), a sequência deve ser trabalhada sobre o passo quaternário (1 - pé dominante vai à frente; 2 - pé não dominante vai à frente; 3 - pé dominante vai atrás; 4 - pé não dominante vai atrás) dentro de uma pulsação estabelecida pelo professor. Cada letra do exercício deve ser falada várias vezes até que o grupo consiga fazer toda a sequência de uma única vez. Após trabalhar o exercício gradativamente já encontramos, na última letra, a célula básica do Serra Acima que, se transposta para a escrita tradicional, seria apresentada da seguinte maneira:



1	i	2	e
3	i	4	e

Seguindo, portanto, as diretrizes do método de Ciavatta (2009), os ritmos vão sendo trabalhados gradualmente no decorrer dos módulos e canções do repertório popular brasileiro vão sendo incluídas sobre esses ritmos, como no exemplo a seguir:

Quadro 2: Canção “Tá caindo fulô” sobre o ritmo Serra Acima

**Canção: “Tá caindo fulô” (Canção da cultura popular)**

Tá caindo fulô                      Tá caindo fulô

1 i 2 e 3 i 4 e    1 i 2 e 3 i 4 e    1 i 2 e 3 i 4 e    1 i 2 e 3

Tá caindo fulô              Tá caindo fulô    Lá no céu    Cá na terra    Ô lelê tá caindo fulô

i 4 e            1 i 2 e 3 i 4            1 i 2 e 3 i 4 e    1 i 2 e 3 i 4 e    1

Fonte: Quadro elaborado pela autora

As respostas aos questionários aplicados aos grupos do Módulo 1 e do Grupo de Estudos revelam diferentes dimensões do processo formativo vivenciado no Ingoma. Mais do que relatar a aquisição de habilidades técnicas relacionadas ao tambor e demais instrumentos trabalhados, os participantes descrevem transformações que envolvem aspectos identitários, coletivos e subjetivos, reafirmando a música como prática cultural e social. O contato com o tambor, com o repertório do Congado e com a dinâmica das oficinas é compreendido não apenas como aprendizado musical, mas, para muitos, como experiência de pertencimento e ressignificação de memórias, ao se encontrarem com os ritmos, as canções e com as guardas tradicionais, em um processo de enculturação, entendido por Queiroz (2017) como o “conjunto de elementos que proporcionam aos indivíduos a aquisição de conhecimentos e saberes relacionados à música dentro de uma cultura” (Queiroz, 2017, p. 66).

O questionário aplicado aos participantes do Módulo 1 revelou que as oficinas do Ingoma desempenham um papel central como porta de entrada para a musicalização de adultos, já que 53,3% declarou não possuir experiência prévia com música. Outros 26,7% relataram experiências informais e autodidatas, enquanto apenas 20% havia estudado música de maneira formal, seja em escolas, conservatórios ou professores particulares.



Fiz aula particular de teclado durante alguns meses, quase um ano. Isto há 10 anos atrás. Pratiquei durante um período, mas depois abandonei. Na época conseguia ler partituras e compreendia as notações musicais. Mas sem prática, muito se perdeu. Caiu no esquecimento. (Participante do Módulo 1, 2025)

A música sempre esteve presente na minha vida/ formação. Apesar de ter sido de maneira informal, o contato com alguns instrumentos, em especial, o violão, aconteceu desde a adolescência. (Participante do Módulo 1, 2025)

Esses dados evidenciam que o Módulo 1 se caracteriza como um espaço acessível e inclusivo, capaz de acolher indivíduos sem formação musical anterior e, ao mesmo tempo, integrar aqueles que já tiveram algum contato com instrumentos musicais ou práticas artísticas. Muitos participantes se referiram ao início das aulas como um desafio, sobretudo pela ausência de formação anterior, mas ressaltaram o ambiente encorajador presente nas oficinas, como observamos na resposta de um dos participantes “No começo pensei que não iria conseguir acompanhar, mas a energia do grupo me deu confiança para continuar” (Participante do Módulo 1, 2025), o que evidencia que o fazer coletivo pode ser um propulsor importante na transposição dos desafios que podem surgir durante o aprendizado.

As motivações para ingressar nas oficinas reforçam esse caráter plural presente nas oficinas. O interesse pela cultura do Congado e da música afro-brasileira foi apontado como a principal razão de participação por 40% dos sujeitos de pesquisa, porém surgem também a curiosidade, o desejo de aprender um instrumento e a busca por experiências coletivas. Esses dados demonstram que o Ingoma não se limita a uma formação técnica em música e, é bem provável que este não seja seu objetivo principal, mas oferece também a oportunidade de imersão cultural, social e afetiva, onde a produção sonora e musical conduz a uma experiência de encontro e pertencimento. Essa constatação nos remete ao que diz Swanwick (2014, p. 118) que “os materiais da música - os sons em si - nos impressionam com sua superfície sensorial” nos levando ao interesse como produzimos e manipulamos os sons, “envolvendo direta ou indiretamente o prazer de manusear instrumentos”.

A partir da percepção da pesquisadora e dos dados obtidos pelos questionários, observou-se que nos primeiros encontros, a maior parte dos alunos sente-se confortável ou muito confortável, o que indica a criação de um ambiente acolhedor. As principais razões para a continuidade nas oficinas foram associadas à didática do professor, à qualidade do método utilizado e ao prazer da prática coletiva:



A dinâmica em que cada aula funciona como um pré requisito da próxima. Este dinamismo torna interessante todas as aulas, pois não caem na mesmice. Sempre há algo novo em todas as aulas (Participante do Módulo 1, 2025).

A experiência musical coletiva, a compreensão do método didático empregado e a percepção da eficácia desse recurso. O interesse pela cultura do Congado e, além disso, a metodologia e a didática do Lucas (Participante do Módulo 1, 2025).

A abordagem metodológica a partir do método *O Passo* foi frequentemente destacada como facilitador do aprendizado, descrito como “desafiador e muito interessante” (Participante do Módulo 1, 2025), permitindo que o corpo se integre ao ritmo de forma progressiva e lúdica. Esse aspecto é relevante porque reforça a dimensão corporal do aprendizado musical, aproximando os participantes da lógica performativa presente nas tradições afro-brasileiras, já que o método é definido “como uma abordagem multi-sensorial”, trabalhando “com a construção de uma base” que possibilita não apenas a compreensão dos ritmos e sons, mas a internalização da rítmica “como um todo e para a aproximação com o universo sonoro” (Ciavatta, 2009, p. 15).

Entre as dificuldades, sobressaíram os desafios de coordenação motora, sobretudo ao conciliar o passo, o tambor e o canto, mas ao longo das aulas do Módulo 1, foi possível perceber que a construção da pulsação e da coordenação entre corpo e tambor vai ocorrendo de forma progressiva. Em diversos momentos, observei que a insegurança inicial dos participantes aos poucos cede espaço à confiança e à escuta coletiva, demonstrando avanços significativos de maior percepção rítmica, maior controle técnico do tambor e internalização do pulso, resultado do ambiente acolhedor e da didática baseada no corpo e no movimento. A prática musical, nesse sentido, não se restringiu ao domínio instrumental, mas foi acompanhada de mudanças graduais na escuta e na percepção corporal de acordo com o passar das aulas como sintetiza um dos participantes: “Aprendi a contar e sentir o ritmo com o corpo antes de conseguir tocar no tambor” (Participante do Módulo 1, 2025).

A avaliação da experiência coletiva e da convivência com os colegas e professores foi amplamente positiva, onde 66,7% consideraram excelente, o que reforça a importância das relações interpessoais no fazer musical. Os relatos indicam que o aprendizado durante as oficinas se constrói de maneira colaborativa, em que os participantes aprendem uns com os outros, trocando experiências, apoiando-se nas dificuldades enfrentadas e celebrando as conquistas e avanços na construção musical. Um dos participantes destaca que a “experiência



coletiva é importante, entre outras razões, pelo fato de que posso observar, para além de mim, os diferentes graus de evolução dos colegas, e perceber a interação e comunicação intrínseca do grupo” (Participante do Módulo 1, 2025). Outro participante pontua que “Além do pulsar coletivo ser importante no aprendizado com as diferenças e características individuais, que somadas produzem um resultado sempre potencializado, os encontros são motivadores para prosseguir” (Participante do Módulo 1, 2025). Assim, o Módulo 1 não apenas introduz elementos musicais, mas promove também um processo formativo de coletividade, no qual a socialização é tão significativa quanto a aquisição de habilidades técnicas. A partir da observação foi possível perceber que esse processo se materializa nos gestos cotidianos que sustentam o aprendizado coletivo, seja no apoio mútuo ou na troca de olhares que comunicam intenções e ações esperadas e desejadas dentro do tocar.

Ao observar os relatos dos participantes do Grupo de Estudos, nota-se uma continuidade dessa trajetória, que passa ainda pelos módulos 2,3 e 4, onde elementos musicais são trabalhados com maior profundidade, bem como a inclusão de outros instrumentos como o patangome, agogô, surdo, caixa de guerra e ganzá. O Grupo de Estudos reúne integrantes que já possuíam alguma vivência prévia ou que iniciaram seu processo formativo nas oficinas do Ingoma e ainda inclui profissionais experientes do campo da música que passaram por todos os módulos formativos, como é o caso da pesquisadora deste estudo.

Essa diferença de perfil repercute nas expectativas e nos objetivos de cada grupo: enquanto o Módulo 1 valoriza a descoberta e a inserção inicial na prática musical, o Grupo de Estudos se configura como um espaço de aprofundamento e consolidação, no qual a técnica nos instrumentos, a escuta mais atenta e a prática coletiva são trabalhadas com maior complexidade. Neste momento, os participantes já não falam do impacto inicial de aprender a tocar, mas da busca por aprimorar a técnica nos instrumentos, no repertório e na performance coletiva, o que pode ser percebido nos depoimentos dos participantes quando afirmam que “a percepção rítmica está cada vez mais refinada” e que “tocar junto exige que cada um esteja atento ao coletivo” (Participante do Grupo de Estudo, 2025).

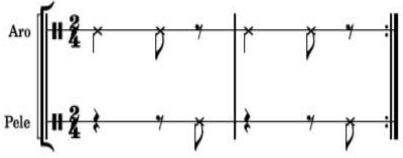
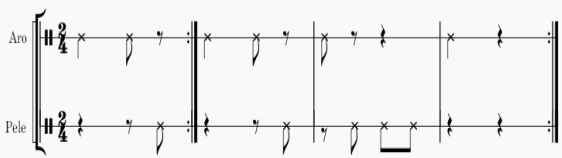
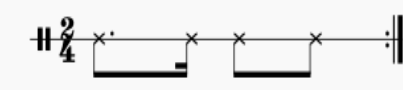
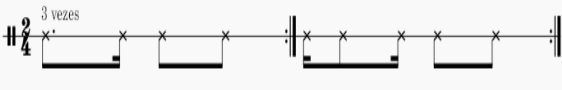
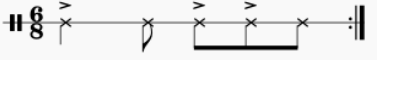

Quando perguntados sobre o processo de aprendizagem a partir *d’O Passo*, cerca de 78% relataram não terem tido grandes dificuldades na compreensão e aplicação do método, mas pontuam situações onde ainda surgem obstáculos na elaboração dos movimentos com os toques, como observamos nos relatos de alguns:

Conforme os módulos avançam e os ritmos ficam mais difíceis, sincronizar "o passo" se torna um pouco mais difícil, exige maior concentração da minha parte. Como sou canhota, tudo é ao contrário dos destros, então às vezes me perco um pouco. Preciso parar, prestar atenção pra conseguir retomar "o passo" (Participante do Grupo de Estudo, 2025).

Às vezes tenho dificuldade quando, por exemplo, estamos no Mocambique Serra abaixo, e o Lucas chama a virada. No momento em que isso acontece, percebo o quanto é importante esse método. E para que eu consiga fazer corretamente, procuro sempre olhar para um colega que esteja ao lado ou na minha frente e consertar o meu passo (Participante do Grupo de Estudos, 2025).

A fim de exemplificar as etapas pelas quais os participantes das oficinas passam do Módulo 1 ao Grupo de Estudos, tomamos três ritmos trabalhados no Módulo 1 e que são desenvolvidos em outros módulos com acréscimo de variações nas células rítmicas que estão no quadro 3.

**Quadro 3: Ritmos e Variações trabalhadas nas Oficinas de Tambor Mineiro**

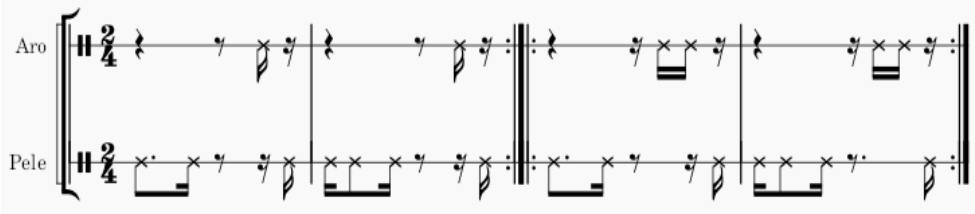
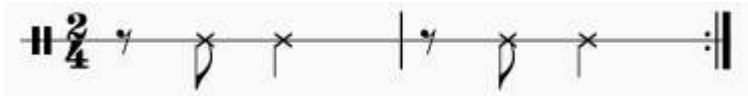
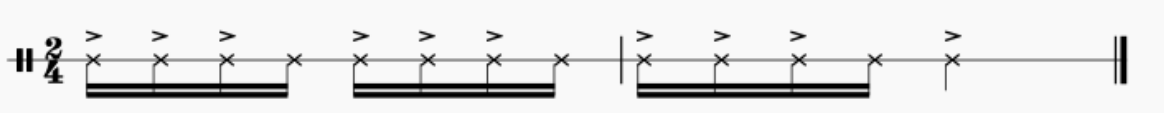
Ritmo	Sem variação (Módulo 1)	Com variação (A partir do Módulo 2)
Ijexá		
Serra Acima		
Serra Abaixo		

Fonte: Quadro elaborado pela autora

Além das variações rítmicas que acontecem dentro da célula básica dos ritmos, o Grupo de Estudos desenvolve outras células sobre o ritmo básico, como apresentado no quadro 4, exemplificado no "Dobrado", que é "o padrão rítmico mais executado pelas guardas

de Congo”, de acordo com a pesquisadora Glaura Lucas (2014, p. 181). Segundo a autora, a estrutura do Dobrado dá sustentação à “dança, sendo rápido, vibrante, marcado por uma grande repicção das caixas” (Lucas, 2014, p. 181). No Ingoma, o Dobrado é conhecido como “Congo”.

Quadro 4: Ritmo básico do Dobrado (Congo) e variações trabalhadas no processo formativo das Oficinas do Ingoma

<p>Ritmo Base Dobrado (Congo) estudado no Módulo 1:</p> 
<p>Variação estudada a partir do Módulo 2:</p> 
<p>Exemplos de variações trabalhadas no Grupo de Estudos sobre o “Dobrado”:</p> <p style="text-align: center;">“Marcha 2”</p>  <p style="text-align: center;">“Raga”</p>  <p style="text-align: center;">“Dobrou”</p> 

Fonte: Quadro elaborado pela autora



A partir da observação durante as oficinas e da própria participação da pesquisadora nos módulos desde 2022 foi possível perceber que a transmissão musical ocorre, em grande parte, pela imersão no espaço coletivo, na oralidade, no tocar contínuo, nas trocas e vivências nas rodas de tambor, além das práticas artísticas para além das aulas semanais. A participação nos cortejos públicos, a partir do módulo 2, revelam, segundo os relatos dos participantes, que o fazer musical é, antes de tudo, um fazer incorporado, que se aprende e se aperfeiçoa no próprio ato de tocar. Elementos como a postura, os gestos de comunicação e códigos próprios da performance de grupos de percussão são aprendidos de forma indissociável da música, compondo um repertório de saberes que reforça o pertencimento e a identidade coletiva, pois “essa condição de transcender o plano sonoro dá vida, sentido e representatividade cultural ao som” (Queiroz; Marinho, 2017, p. 77).

Nesse sentido, a prática vai ganhando corporeidade e tornando-se performance a cada módulo avançado e é no Grupo de Estudos que percebemos que os participantes passam a se perceberem como artistas. É no Bloco de Cortejo, ao ocuparem os palcos ou as ruas da cidade que ganham maior segurança para performar, como pontuam alguns:

Creio que ganhei mais autoconfiança com o tempo no bloco. No início tinha muita preocupação em errar e acho que tocava com rigidez. Depois, as coisas ficaram mais naturais e internalizados, então toco, danço e canto com mais naturalidade e sentindo maior prazer na experiência de tocar (Participante do Grupo de Estudos, 2025).

Tocar na rua é sempre a melhor coisa. Na rua é diferente dos ensaios, é preciso se adaptar às intercorrências quando se toca na rua e, ao mesmo tempo, continuar tocando e no ritmo. Por isso, acredito que me traga mais desenvoltura (Participante do Grupo de Estudos, 2025).

Para relacionar com as perguntas anteriores acredito que, devido aos ensaios, no bloco me sinto autoconfiante. Na experiência artística com o público me sinto muito alegre e consigo explorar mais a expressividade (Participante do Grupo de Estudos, 2025).

Além da própria confiança que adquirem ao longo da trajetória de aprendizagem, adquirem senso de responsabilidade uns com os outros e com a música que executam, como demonstra uma das participantes: “Agora busco excelência. Eu fiquei mais rígida com os colegas. Gostaria que todos se empenhassem para fazer o bloco funcionar bem” (Participante do Grupo de Estudos, 2025).

Observa-se, portanto, que o aprendizado vivido pelos participantes ultrapassa a dimensão técnica do toque e se constrói como experiência artística, coletiva e identitária. Essa



construção processual marcada pela oralidade, pela presença corporal e pelo fazer coletivo, também atravessa a pesquisadora, que, desde 2022, vivencia os diferentes módulos de formação e, atualmente, integra o Grupo de Estudos. Assim como os demais participantes, meu próprio percurso junto ao Ingoma tem sido atravessado por desafios, descobertas e transformações que reconfiguram o modo como compreendo o tocar, o corpo e o fazer musical coletivo. Nesse sentido, antes de avançar para as considerações finais, julgo pertinente apresentar brevemente a minha experiência no processo formativo, pois ela se tornou elemento constitutivo da análise aqui desenvolvida.

Minha formação musical se deu, inicialmente, nos moldes conservatoriais, antes do ingresso no curso superior em música, marcada por uma aprendizagem centrada na técnica instrumental, na leitura tradicional e na performance dentro de parâmetros rígidos de estética e comportamento musical. Posteriormente, já na experiência como estudante universitária e ao longo de mais de quinze anos de atuação profissional na educação musical, pude ampliar minhas reflexões sobre o fazer artístico, embora ainda muito ancorada, em grande parte, em tradições acadêmicas e eurocentradas de ensino.

O encontro com o Ingoma, em 2022, surgiu inicialmente como curiosidade pelo tambor, mas rapidamente se expandiu para um interesse mais profundo pela cultura popular, pelos fazeres musicais comunitários e pelas práticas musicais afro-brasileiras, em especial aquelas ligadas ao Congado. A participação nas oficinas deslocou meu olhar e meu corpo para um novo paradigma musical onde tocar, cantar e se mover acontecem segundo códigos próprios dessas tradições e me conduziram a uma série de reflexões estéticas, pedagógicas e políticas que questionaram minha experiência prévia como educadora, pianista e pesquisadora.

Ao ingressar nas oficinas do Ingoma, deparei-me com um espaço de aprendizagem que tensionava, de modo imediato, a minha formação musical anterior. Acostumada a ambientes pedagógicos mais estruturados, encontrei nas rodas de tambor um modo de aprender que se faz pelo corpo, pela escuta do grupo e pela repetição orgânica do gesto musical. O tambor, que inicialmente me atraía pela curiosidade sonora, tornou-se, assim como o piano, meu instrumento de formação, um instrumento que exigia presença integral da minha mente e do meu corpo, porém, me possibilitava uma liberdade que, no piano, eu nunca havia sido incentivada ou desafiada a buscar. Aos poucos fui percebendo que precisava suspender ideias e crenças construídas ao longo de anos de prática pianística, como a própria leitura, que no piano sempre foi nos moldes tradicionais, onde, muitas vezes, o texto musical não proporciona uma verdadeira liberdade interpretativa. Aprender o tambor era também aprender a desaprender



e reaprender, o que para mim, era um novo modo de fazer música, deslocando minha mente e meu corpo de uma centralidade técnica para uma presença relacional.

Aos poucos, essa experiência começou a reverberar em minha atuação profissional, seja como educadora musical, buscando novos caminhos para orientação dos estudantes ou como pianista, reavaliando minha própria relação com meu corpo e o piano, compreendendo que a expressividade musical não se limita ao instrumento, mas emerge da integração entre gesto, intenção e presença. Como pesquisadora, encontrei no Ingoma uma chave para revisitar concepções de música, cultura e performance, ampliando o olhar para experiências estéticas que não cabem nos limites dos paradigmas tradicionais.

Diante desse percurso, reconheço que minha vivência no Ingoma se tornou um ponto de inflexão na minha trajetória artística e acadêmica. As práticas compartilhadas, os aprendizados corporais e as experiências vivenciadas nos cortejos e nas rodas de tambor não apenas ampliaram minha compreensão sobre as musicalidades populares, como também reorientaram meu olhar sobre ensino, pesquisa e criação musical. Mais do que um espaço de formação, o Ingoma se constituiu como um território de encontros, deslocamentos e pertencimento, cujos impactos ultrapassam os limites desta pesquisa, mas que a fundamentam de maneira decisiva.

Para além dessas transformações subjetivas, o percurso de aprendizagem nas oficinas do Ingoma revela a existência de um processo que envolve, simultaneamente, dimensões técnicas, corporais, afetivas e socioculturais. Observa-se que os elementos constitutivos da prática como o movimento do corpo dentro da pulsação integrado ao tocar o tambor e as práticas em grupo convergem para a elaboração de experiências musicais que extrapolam o campo do domínio instrumental. Assim, as musicalidades manifestadas durante as oficinas são o resultado da convergência desses fatores, que, em conjunto, contribuem para que cada participante desenvolva uma relação própria com o tambor e com o repertório trabalhado.

Ao longo das vivências etnográficas, tornou-se evidente que a música, no Ingoma, não é compreendida apenas como conteúdo técnico, mas como prática cultural situada, ou seja, aquela inserida em um contexto específico. Cada ritmo ensinado, seja Marcha Grave, Serra Acima, Serra Abaixo ou Dobrado (Congo), carrega uma história, uma função ritual, uma memória coletiva que é narrada, explicada e vivida durante as rodas de tambor. Nesse sentido, aprender um ritmo implica também compreender seu lugar dentro das tradições congadeiras e populares, seus significados simbólicos e os modos pelos quais ele organiza o corpo e orienta a coletividade. Essa transmissão de saberes musicais é acompanhada por narrativas que situam



a prática em uma linhagem histórica, conectando os participantes a um legado musical afro-brasileiro que, para muitos, lhes era desconhecido antes do ingresso nas oficinas.

A compreensão contextualizada favorece a ampliação do repertório cultural dos participantes e fortalece o vínculo com as práticas musicais. Muitos relataram que, a partir das oficinas, passaram a reconhecer ritmos musicais congadeiros no cotidiano, a valorizar com maior profundidade e interesse manifestações tradicionais e a desenvolver maior sensibilidade para elementos advindos da cultura afro-brasileira que antes pareciam distantes e, em alguns casos, a experiência durante as oficinas provocou revisões importantes na maneira como compreendiam identidade, ancestralidade e pertencimento cultural. Um dos participantes do Grupo de Estudos afirmou, por exemplo, que “tocar o tambor me aproxima de histórias que não vivi, mas que agora sinto que também me atravessam”, revelando o alcance afetivo e simbólico da prática.

Os dados coletados também apontam para o impacto das oficinas na constituição de redes de sociabilidade, onde a convivência semanal durante as aulas, os ensaios com a presença de todos os módulos, os cortejos públicos e os encontros com guardas tradicionais criam um ambiente em que os vínculos são estabelecidos de maneira orgânica. A música funciona como mediadora dessas relações, favorecendo a criação de uma rede baseada na colaboração e na partilha de experiências. Muitos participantes destacaram que as oficinas se tornaram um espaço de acolhimento, convivência e amizade, o que potencializa a permanência nos demais módulos e no Grupo de Estudos, aprofundando o engajamento do grupo no fazer musical.

Nesse contexto, também podemos destacar o papel do corpo como mediador de aprendizado musical. O método “O Passo”, que estrutura o ensino das oficinas, exige que o participante procure desenvolver consciência corporal, equilíbrio e coordenação motora, o que contribui para que a música seja incorporada antes de ser racionalizada, provocando mudanças sensíveis na maneira como os participantes percebem a si mesmos enquanto executam as músicas. Nos relatos é recorrente a menção à sensação de sentir o corpo mais presente ou de perceber a música de dentro para fora, o que, para alguns, é descrito como algo catártico, por romper com formas mais rígidas de musicalização vivenciadas anteriormente.

As performances públicas, seja em cortejos, shows ou eventos, cumprem papel importante nesse processo formativo, já que funcionam como momentos que unificam todo o processo técnico e o transformam em performance artística, pois é o momento onde os tambores se conectam à cidade e à sociedade que compõem o tecido social. O palco ou a rua tornam-se também espaços pedagógicos, onde é preciso adaptar-se às circunstâncias do momento e do



local e a necessidade de manter a coesão do grupo, que chega a conter mais de 70 pessoas tocando juntas, o que requer maior nível de atenção aos comandos dos puxadores<sup>5</sup>.

Esses elementos evidenciam que o processo de formação vivenciado nas oficinas do Ingoma ultrapassa o escopo de uma aprendizagem musical convencional, tratando-se de uma formação integral, no sentido de que atua sobre aspectos cognitivos, emocionais, corporais e culturais dos indivíduos. Além disso, a autoetnografia permitiu reconhecer que a experiência também foi capaz de reorientar o olhar da pesquisadora sobre as práticas de ensino, performance e criação musical, fortalecendo a compreensão de que o fazer artístico é, sobretudo, um fazer coletivo.

### **Considerações finais**

As oficinas de tambor mineiro oferecidas pelo Ingoma demonstram como a música afro-brasileira pode ser compreendida, simultaneamente, como prática formativa, espaço de convivência e ação de resistência cultural. Ao longo deste estudo, foi possível observar que a proposta pedagógica do grupo, inspirada na tradição do Congado Mineiro e estruturada a partir do método *O Passo*, não apenas possibilita o acesso de adultos não musicalizados à prática musical, como também promove processos de pertencimento, coletividade e afirmação identitária.

Os questionários aplicados evidenciam que grande parte dos participantes chega ao Ingoma sem experiências musicais anteriores e encontra, no decorrer das oficinas e atividades de performance, um espaço de iniciação acessível e acolhedor. O contato com o tambor e com os ritmos congadeiros revela-se, desse modo, mais que uma aprendizagem técnica, mas também de escuta atenta, coordenação motora e integração entre gesto, voz e ritmo. As dificuldades relatadas pelos participantes foram acompanhadas de percepções de avanço e satisfação, demonstrando que o fazer musical, quando enraizado na coletividade, é capaz de impulsionar a autoconfiança e a motivação para o aprendizado.

Por outro lado, o Grupo de Estudos revelou como a trajetória inicial se aprofunda em dimensões mais complexas da prática musical. Os depoimentos ressaltaram a busca por refinamento técnico tanto nos instrumentos trabalhados como na ampliação do repertório e, sobretudo, na consciência da importância do fazer musical coletivo, em que cada integrante

---

<sup>5</sup> Puxadores: pessoas designadas pelo regente principal, responsáveis por manter o pulso e marcações exigidas pelo repertório dentro do bloco de cortejo.



assume a responsabilidade pelo resultado sonoro do grupo. Esse caminho entre a descoberta e consolidação da prática musical evidencia o potencial das oficinas como percurso formativo contínuo, que articula a iniciação musical à performance pública, fortalecendo vínculos com a cultura afro-brasileira e com a própria comunidade local.

O estudo foi capaz de demonstrar que, ao articular ensino musical, convivência comunitária e memória cultural, o Ingoma ocupa um lugar de mediação entre as diversas vozes que o compõem. Sua atuação se inscreve como resposta crítica ao apagamento histórico do Congado em Juiz de Fora, (re)posicionando a prática do tambor no espaço urbano e educativo. Como destacam Queiroz e Marinho (2017, p. 84), quando o som transcende o plano estritamente musical e passa a carregar sentido cultural e representatividade, ele se torna veículo de memória e identidade, como observamos no percurso formativo das oficinas.

Assim, compreender as oficinas do Ingoma é compreender um projeto para além da musicalização. É entender que sua atuação passa pela prática musical em busca de contribuir para a preservação de saberes, pelo fortalecimento das culturas afro-brasileira e pelo estabelecimento de novas possibilidades de pertencimento. Os resultados desta pesquisa sugerem que iniciativas semelhantes, voltadas especificamente a adultos sem formação musical prévia, podem contribuir significativamente para a democratização do acesso à música, expandindo experiências de coletividade e promovendo reflexões críticas sobre a memória e a diversidade cultural no Brasil. Logo, pesquisas futuras poderiam acompanhar de maneira longitudinal o percurso dos participantes ao longo dos quatro módulos das oficinas e do Grupo de Estudos, ampliando o olhar para as apresentações públicas e cortejos urbanos e para as interações do Ingoma com as guardas de Congado do interior de Minas Gerais. Esse aprofundamento permitiria compreender não apenas os processos formativos internos, mas também a dimensão da circulação cultural e das trocas simbólicas que fortalecem a conexão entre o grupo, a cidade e a tradição popular.

### **Referências Bibliográficas**

ANDERSON, Leon. Analytic Autoethnography. **Journal of Contemporary Ethnography**, v.35, n.4, p.373-395, 2006. Disponível em: <https://commons.princeton.edu/wp-content/uploads/sites/52/2018/04/Anderson-Analytic-Autoethnography.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2025.

ARROYO, Margareth. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música.** 1999 (Tese de Doutorado) Instituto de Artes -Programa de Pós-Graduação em Música,



Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/15025>. Acesso em: 22 jun. 2025.

BLACK, Júlio. Grupo Ingoma comemora 10 anos de pesquisa sobre congado. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 08 de ago. 2019. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/08-08-2019/batem-forte-os-tambores-2.html> Acesso em: 10 mai. 2025.

BUENO, José de França. **Métodos quantitativos, qualitativos e mistos de pesquisa**. Brasília, DF : CAPES : UAB ; Rio de Janeiro, RJ : Departamento de Biblioteconomia, FACC/ UFRJ, 2018.

CAMPBELL, Patrícia L. Etnomusicología y educación musical: Punto de encuentro entre música, educación y cultura. **Revista Internacional de Educación Musical**, n. 1, p. 42-52, 2013. Disponível em: <https://revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/view/29>. Acesso em: 12 jul. 2025.

CIAVATTA, Lucas. **O Passo: música e educação**. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MACHADO, J. R. F. (2023). Metodologias de pesquisa: um diálogo quantitativo, qualitativo e quali-quantitativo. **Devir Educação**, 7(1), e-697. Disponível em: <https://devireducacao.ded.ufla.br/index.php/DEVIR/article/view/697> Acesso em: 20 mar. 2025.

MACHADO, Pedro José de Oliveira. O Processo Migratório em Juiz de Fora. **Geografia**, Rio Claro, Vol. 21(2): 183-189, 1996. Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/14878> Acesso em: 10 ago. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

PALUDO, Conceição. Educação Popular como Resistência e Emancipação Humana. **Cad. Cedes**, Campinas, v. 35, n. 96, p. 219-238, maio-ago., 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/CK6NyrM6BhKXbMmhjrmB3jP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 01 mar. 2025.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular. **Opus**, v. 23, n. 2, p. 62-88, ago. 2017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/viewFile/477/428>. Acesso em: 12 jul. 2025.



QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. **Opus**, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010. Disponível em: [https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id\\_cpmenu/8782/QUEIROZ\\_\\_Educacao\\_musical\\_e\\_etnomusicologia\\_15764963035529\\_8782.pdf](https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/8782/QUEIROZ__Educacao_musical_e_etnomusicologia_15764963035529_8782.pdf). Acesso em 14 jun. 2025

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídio musicais. **Intermeios**, v. 23, n. 45, p. 99-124, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/intm/article/view/5076>. Acesso em 15 jun. 2025.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. **Cadernos de Campo**. São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

SIMÕES, Mariana Emiliano. Corpo-tambor: corporalidade negra no reinado mineiro. **Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 179-202, maio 2017. Disponível em: [file:///C:/Users/Guilherme%20e%20Juliana/Downloads/faraujo,+Art+08\\_MARIANNA\\_Diagramado+FINAL%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Guilherme%20e%20Juliana/Downloads/faraujo,+Art+08_MARIANNA_Diagramado+FINAL%20(1).pdf) Acesso em 10 mai. 2025.

SILVA, Renato Balbino. **Uma Irmandade esquecida: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Juiz de Fora (1888-1905)**.2020. (Dissertação de Mestrado), Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2020. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/ppghistoria/wp-content/uploads/sites/157/2021/03/Uma-Irmandade-esquecida-a-Irmandade-de-Nossa-Senhora-do-Ros%C3%A1rio-de-Juiz-de-Fora-1888-1905.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2025.

SWANWICK, Keith. **Música, mente e educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.