



FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

Gabriella de Paula Aguiar

Guia para a produção de um EP musical

São Paulo

2024

Gabriella de Paula Aguiar

Guia para a produção de um EP musical

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Bacharelado em Música da Faculdade de Música Souza Lima como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Música com especialização em Canto.

Orientador(a): Prof. Me. Rodrigo de Castro Lopes.

São Paulo

2024

Aguiar, Gabriella de Paula.

Guia para a produção de um EP musical. / Gabriella de Paula Aguiar. – 2024.

82 f. ilustr. Color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2024.

Área de Concentração: Performance.

Orientador: Prof. Me. Rodrigo Castro Lopes.

1. Produção de um EP. 2. Manual. 3. Produção fonográfica. I. Lopes, Rodrigo Castro (orientador). II. Título.

Aos meu pais.

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo elaborar um manual prático para a produção de um EP, visando orientar artistas e produtores em um mercado musical em transformação. A pesquisa foi motivada pela necessidade de um guia que sistematizasse o conhecimento sobre as etapas do processo produtivo. Utilizou-se um método teórico/bibliográfico, analisando literatura especializada e práticas atuais. O estudo abordou conceitos fundamentais do EP, direitos autorais, pré-produção, produção, planejamento financeiro e escolha de profissionais. Também discutiu técnicas de gravação, estúdios e a fase de pós-produção, incluindo mixagem e distribuição. A conclusão ressalta que a elaboração deste manual prático busca fornecer suporte valioso para os músicos, facilitando não apenas a produção, mas também a aplicação de conhecimentos essenciais na vida prática no mercado musical.

Palavras-chave: Produção de EP; Manual; Produção fonográfica.

ABSTRACT

This work aimed to develop a practical guide for the production of an EP, providing guidance to artists and producers in a transforming music market. The research was motivated by the need for a guide that systematizes knowledge about the stages of the production process. A theoretical/bibliographic method was used, analyzing specialized literature and current practices. The study covered fundamental concepts of the EP, copyright, pre-production, production, financial planning, and the selection of professionals. It also discussed recording techniques, studios, and the post-production phase, including mixing and distribution. The conclusion highlights that the creation of this practical guide aims to offer valuable support to musicians, facilitating not only production but also the application of essential knowledge in the real-world music market.

Keywords: EP Production; Guide; Phonographic Production.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	17
2	O QUE É UM EP?.....	19
2.1	ORIGEM.....	19
2.2	A IMPORTÂNCIA NO MERCADO ATUAL.....	21
2.3	VANTAGENS E FUNÇÕES.....	22
3	DIREITOS AUTORAIS E CONEXOS.....	23
3.1	DIREITOS MORAIS.....	23
3.2	DIREITOS PATRIMONIAIS.....	23
3.3	DOMÍNIO PÚBLICO.....	24
3.4	DIREITOS CONEXOS.....	25
3.5	REGISTRO DA OBRA.....	25
3.6	EDIÇÃO.....	26
3.6.1	Licenciamento.....	27
3.7	CÓDIGOS INTERNACIONAIS DE IDENTIFICAÇÃO.....	29
3.7.1	ISRC.....	29
3.7.2	ISWC.....	31
4	PRÉ-PRODUÇÃO.....	33
4.1	REPERTÓRIO.....	33
4.2	CRONOGRAMA.....	34
4.3	ESCOLHA DOS PROFISSIONAIS ENVOLVIDOS.....	35
4.3.1	Produtor Musical.....	36
4.3.2	Engenheiro de som.....	37
4.3.3	Arranjador.....	38
4.3.4	Músicos.....	38
4.3.5	Designer.....	39
4.3.6	Mixador.....	39
4.3.7	Masterizador.....	39
4.4	PLANEJAMENTO FINANCEIRO.....	40
4.4.1	Negociação com parceiros e prestadores de serviços.....	40
4.4.2	Orçamento.....	42
4.4.3	Financiamento.....	43
4.4.3.1	<i>Lei Rouanet.....</i>	44

4.4.3.1.1	Etapas para aprovação do projetos.....	45
4.4.3.1.2	Leis estaduais e municipais de incentivo à cultura no Brasil....	46
4.4.3.2	<i>Editais de apoio direto</i>	47
4.4.3.3	<i>Crowdfunding</i>	48
5	PRODUÇÃO	50
5.1	TÉCNICAS DE GRAVAÇÃO.....	50
5.1.1	Ao vivo	50
5.1.1.1	<i>Multipista:</i>	51
5.1.1.2	<i>Ao vivo para estéreo</i>	51
5.1.2	Overdubbing:	52
5.1.2.1	<i>Gravação Digital (MIDI)</i>	53
5.2	ESTÚDIO.....	54
5.2.1	Estúdio profissional	56
5.2.2	Home studio	56
5.2.3	Gravação híbrida	57
6	PÓS-PRODUÇÃO	60
6.1	MIXAGEM.....	60
6.2	MASTERIZAÇÃO.....	60
6.3	IDENTIDADE VISUAL E CAPA DO EP.....	61
6.4	DISTRIBUIÇÃO MUSICAL.....	64
6.4.1	Como escolher uma Distribuidora digital	64
6.4.2	Metadados	65
7	FONTES DE RECEITA	68
7.1	ECAD E ASSOCIAÇÕES ARRECADADORAS.....	68
7.1.1	Gestão coletiva	69
7.2	IPI, CÓDIGO CAE E IP BASE NUMBER.....	70
7.3	FORMAS DE REMUNERAÇÃO.....	71
7.3.1	Direito de reprodução	72
7.3.2	Direitos de execução pública	73
7.3.3	Direito de Sincronização	75
8	CONCLUSÃO	78
	REFERÊNCIAS	79

1 INTRODUÇÃO

Ao longo de diversas conversas com colegas de profissão, foi observada uma insatisfação generalizada em relação aos desafios financeiros enfrentados para se alcançar uma vida digna como músico. Entre esses colegas, destacou-se um em particular, que alcançou desempenho financeiro superior. Esse profissional atribuiu seu diferencial ao conhecimento na área de “*Music Business*”, frequentemente negligenciada tanto pelos músicos quanto pelas instituições de ensino musical. Diante dessa constatação, optou-se por abordar, na monografia, um tema que pudesse beneficiar a classe dos músicos, oferecendo uma contribuição prática e aplicável à sua realidade.

No entanto, o campo do *Music Business* é vasto e complexo, abrangendo uma gama de tópicos que seriam muito extensos para caber em uma monografia. Após orientações e leituras aprofundadas, foi decidido focar no processo de produção de um *Extended Play* (EP), algo acessível e, ao mesmo tempo, de grande relevância para a carreira de um músico. Esse trabalho busca abordar desde os fundamentos que um artista ou instrumentista deve conhecer, como as leis de direitos autorais, até questões relacionadas à remuneração, garantindo que os músicos possam proteger suas criações e produzir de forma adequada dentro dos parâmetros legais.

A construção deste manual envolveu a compreensão detalhada de cada etapa do processo e a sistematização dessas informações de forma clara e acessível, visando facilitar o entendimento por parte dos músicos. Infelizmente, a formação musical geralmente se concentra apenas no desenvolvimento das habilidades técnicas, sem oferecer uma visão abrangente dos outros aspectos necessários para a que esses profissionais consigam seu sustento financeiro. São artistas que trabalham em horários noturnos, grande parte sem vínculos formais de emprego ou estabilidade financeira. Portanto, é fundamental que comecem a ter acesso às ferramentas que lhes permitam realizar seu trabalho com excelência e dignidade.

Embora este manual aborde um ponto específico, ele representa uma fração dos conhecimentos necessários para exercer a profissão da melhor maneira

possível e assegurar uma vida digna por meio dela. O trabalho de um músico vai muito além da teoria musical e da habilidade técnica com o instrumento.

2 O QUE É UM EP?

O *Extended Play* (EP) é um formato de lançamento musical que está entre o *single*¹ e o álbum completo², a estrutura é flexível, mas costuma ter entre 3 e 7 músicas (ABRAMUS, 2013).

Esse formato costuma ter duração entre 15 e 30 minutos, por isso “artistas preferem chamar o EP de “miniálbum” para dar um significado maior ao seu trabalho, em vez de ser classificado apenas como mais um aditivo em sua discografia” (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, 2024).

A sigla vem do inglês “*Extended Play*” (traduzido literalmente significa “Toque Estendido” ou “Execução Estendida”) e a palavra “*extended*”, indica um *single* estendido.

2.1 ORIGEM

Desde os anos 1920, a indústria fonográfica vinha buscando substituir a goma-laca, um material orgânico utilizado na fabricação dos discos de 78 rotações, por alternativas plásticas mais duráveis. A *Victor Radio Corporation of America* (Victor RCA) foi uma das pioneiras ao lançar discos feitos de policloreto de vinila ainda naquela década. Contudo, as tentativas iniciais de introduzir esses novos materiais enfrentaram dificuldades. Primeiramente, o custo elevado do plástico em comparação à goma-laca aumentava significativamente o preço final do produto. Além disso, a tecnologia de microsulco, que permitiria uma maior capacidade de armazenamento de áudio nos discos, ainda não havia sido desenvolvida, o que limitava a eficiência das novas opções (O Globo, 2013).

Na década de 40, as principais editoras americanas (a Columbia Records e a Victor RCA) começaram a trabalhar em novos formatos que pudessem ter maior capacidade de gravação e melhor qualidade de som.

Em 21 de junho de 1948, a gravadora Columbia apresentou o novo formato chamado *Long Play* (LP) em uma coletiva de imprensa em Nova Iorque:

1 Um *single* é uma música lançada individualmente.

2 Um álbum é uma coleção de músicas gravadas e lançadas juntas, geralmente seguindo um tema ou conceito.

O formato LP (long play) com a velocidade de 33 e 1/3 rotações por minuto, um diâmetro de 12 polegadas, que conseguia albergar 45min de som entre os dois lados do disco, o que era uma incrível melhoria comparado com os discos de goma-laca. Esta melhoria deu origem à era dos álbuns [...] os músicos podiam tocar por quanto tempo quisessem e ordenar as músicas como quisessem, levando a que este formato se tornasse bastante popular (WORTEN, 2024).

Um ano depois, a Victor RCA lançou o disco de 45 rotações por minuto em um disco de sete polegadas, que possuía 15 minutos de som, somando os dois lados. Apesar de não ter a capacidade do LP a qualidade do som era melhor e com mais resposta de frequência³.

O LP da Columbia foi o formato padrão de lançamento da época, dando “origem à era dos álbuns, onde os músicos podiam tocar por quanto tempo quisessem e ordenar as músicas como quisessem” (WORTEN, 2024). Enquanto o lançamento da RCA se tornou o formato *standard* para um single que continuou a ser popular apesar da invenção do álbum.

O EP surgiu como uma variação do formato do single, propondo, em vez de uma faixa por lado, a possibilidade de juntar dois temas de cada lado do disco. O formato mais comum para os EP nos anos 60 era o do disco de sete polegadas. Em alguns mercados, o EP foi um formato de grande protagonismo na música popular durante os anos 60 (GIRADISCOS, 2024).

Na década de 60, os EPs tornaram-se amplamente utilizados por artistas de rock e pop, especialmente no Reino Unido e na Europa, onde muitas vezes eram vendidos com capas duplas, que incluíam arte gráfica e notas explicativas. Um dos lançamentos mais famosos dessa década incluem *Twist and Shout* dos Beatles (1963), *The Rolling Stones* dos Rolling Stones (1964) e *Ready Steady Who* do The Who (1966) (J. SCALCO, 2024).

Depois dos anos 70 o EP surgiu tanto no formato do disco de sete polegadas como no de doze.

Mesmo após o surgimento do CD em 1982, o conceito de EP tem se mantido:

3 Resposta de frequência é um conceito que descreve a faixa de frequências que um sistema de áudio ou alto-falante consegue reproduzir. É um conceito fundamental para garantir a qualidade da reprodução sonora, pois permite identificar eventuais distorções ou problemas na reprodução de determinadas frequências.

Com o surgimento de plataformas de *streaming* digital como Spotify, Apple Music e TikTok, os EPs ganharam importância renovada. O formato mais curto é ideal para a natureza acelerada e de curta atenção do consumo de música moderna (SOUNDON, 2024).

2.2 A IMPORTÂNCIA NO MERCADO ATUAL

O formato mais curto atende perfeitamente à demanda por um consumo mais ágil e imediato de música, e o EP surge como um formato atraente nesse cenário. Diferente de um álbum, que pode ser extenso e exigir maior dedicação do ouvinte, ou de um single, que pode ser insuficiente para expressar a diversidade criativa de um artista, o EP encontra um equilíbrio. Ele oferece um corpo de trabalho coeso e consistente, com várias faixas, mas sem sobrecarregar o ouvinte com a extensão de um álbum completo.

A proposta desse formato como ponto de equilíbrio pode ser uma boa resposta aos dados levantados por uma pesquisa realizada pelo Deezer em 2020. O estudo, que contou com a participação de 8 mil usuários nos Estados Unidos, França, Alemanha e Brasil, revelou que metade dos entrevistados escuta menos álbuns hoje do que há 10 anos (METRÓPOLES, 2021).

No cenário atual da indústria musical, com o consumo de música passando por essa transformação significativa, é natural que as plataformas de *streaming* se adequem de acordo com as novas demandas do público. A velocidade com que os ouvintes acessam e consomem conteúdo mudou radicalmente, e as empresas do setor precisaram ajustar suas estratégias para se manterem competitivas: “Se as empresas não podem abrir mão de novidades, porque o modelo de mercado dela é justamente oferecer conteúdo novo, rápido e acessível por um preço menor, é claro que elas vão priorizar, por estratégia, o single ou EP” declara Dani Ribas, socióloga, especialista em comportamento de público e diretora da Sonar Cultural Consultoria (METRÓPOLES, 2021).

Do ponto de vista financeiro, o EP também é extremamente vantajoso, especialmente para artistas novos e independentes por ser uma maneira econômica de produzir e distribuir novas músicas. Ao lançar músicas com mais frequência, os artistas podem gerar receita continuamente e sustentar suas carreiras sem o extenso investimento de recursos necessário para um álbum completo (SOUNDON, 2024).

Muitos artistas renomados aproveitaram essa vantagem ao iniciarem suas carreiras com lançamentos bem-sucedidos de EPs. Um exemplo é Billie Eilish, que ganhou grande destaque com seu EP de estreia “*Don't Smile at Me*”, o que abriu caminho para sua carreira de sucesso (SOUNDON, 2024).

2.3 VANTAGENS E FUNÇÕES

O EP é um formato musical versátil que apresenta várias vantagens em comparação a outros formatos e desempenha diversas funções.

A liberdade criativa é uma vantagem que permite que os músicos explorem novas direções musicais e experimentem diferentes gêneros ou estilos. O EP proporciona um espaço para inovação e exploração sem a pressão de criar uma obra extensa e coesa, como ocorre em um álbum. Além disso, os artistas podem testar essas novas ideias e receber *feedback* mais rapidamente, ajudando a moldar seu som e presença no mercado (SOUNDON, 2024).

A produção de um EP também exige, geralmente, menos tempo e recursos financeiros em comparação com um álbum completo, mas demanda mais recursos que um *single*, o que o torna uma opção atraente tanto para artistas novos quanto para os já estabelecidos.

Esse custo-eficiência permite possibilita outra vantagem que é manter o fluxo de novas músicas e consequentemente manter o engajamento de seus fãs, com um investimento menor.

É comum ver artistas também usarem esse formato como promoção, como uma amostra para os fãs do que virá em um álbum futuro. Outra função também o EP como uma obra para um público mais nichado ou com um tema mais específico sem a necessidade de um álbum inteiro (MURB BRASIL, 2024).

Também é comum encontrar EPs produzidos para serem o acompanhamento de um álbum que será relançado. Esses costumam saciar a espera de fãs entre o lançamento de álbuns e dão tempo para o artista criar outros sons, fazer turnê etc. Um exemplo seria o EP *Paradise* da Lana del Rey de 36 minutos e 54 segundos que foi lançado como uma versão *deluxe* ou bônus do álbum “*Born to Die*” e juntos levaram o título de *Born to Die: The Paradise Edition* (Monkey Buzz, 2012).

3 DIREITOS AUTORAIS E CONEXOS

Os direitos do autor são contemplados em um conjunto de leis que protegem as criações intelectuais. O artigo 1 da Lei 9.610/98 (também conhecida como *Lei Brasileira sobre Direitos Autorais*) declara: “Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos”.

É de extrema importância que os profissionais da música tenham conhecimento eficaz e eficiente dessa lei para que saibam usá-la.

Os direitos autorais dividem-se em direitos morais e patrimoniais.

3.1 DIREITOS MORAIS

São direitos que garantem a proteção do vínculo pessoal entre o autor e sua obra, assegurando que a criação seja tratada com respeito e que a integridade da obra seja preservada. Esses direitos permitem ao autor reivindicar a paternidade da obra, proteger sua integridade contra modificações prejudiciais e decidir sobre a disponibilização e retirada da obra do mercado. Os direitos morais são inalienáveis e perpétuos, ou seja, não podem ser transferidos ou renunciados, permanecendo com o autor mesmo que ele ceda outros direitos sobre a obra. No Brasil, esses direitos estão previstos no capítulo II (Dos Direitos Morais do Autor) do título III (Dos Direitos do Autor) da Lei 9.610/98.

Caso o artista resolva gravar a música de outra pessoa, é importante respeitar os direitos do autor solicitando previamente sua autorização, assegurando que o nome do autor original seja creditado corretamente na gravação e evitando alterações que possam ser prejudiciais ou desrespeitosas à obra. Tomar esses cuidados é essencial para evitar disputas legais.

3.2 DIREITOS PATRIMONIAIS

Os direitos patrimoniais permitem ao autor obter e controlar os benefícios econômicos advindos da sua obra. Esses direitos incluem o controle sobre a reprodução (cópias da obra), a distribuição (venda e disponibilização), a exibição pública (apresentações em público), a comunicação ao público (transmissões e

radiodifusões), e a transformação (adaptações e traduções). Em cada um dos casos citados é necessária autorização prévia do autor. No Brasil, os direitos patrimoniais estão previstos no Capítulo III (Dos Direitos Patrimoniais do Autor e de sua Duração) do Título II (Das Obras Intelectuais) da Lei nº 9.610/98.

Além disso, o autor pode retirar sua obra de circulação, respeitando os direitos adquiridos por terceiros, e licenciar ou ceder seus direitos patrimoniais a outros. Esses direitos garantem ao autor a exploração econômica e a compensação pelo uso de sua criação. Se um artista utilizar a obra de um terceiro em *streamings*, é necessário negociar licenças adequadas e claras.

3.3 DOMÍNIO PÚBLICO

Uma obra em domínio público é uma criação intelectual cuja proteção dos direitos patrimoniais terminaram, podendo ser reproduzidas, copiadas e consultadas livremente pela população.

O prazo finda 70 anos após a morte de seu autor ou do último autor, em caso de parcerias. No caso do autor não deixar herdeiros, a obra entra imediatamente em domínio público. Tais condições estão previstas pela no artigo 41 da Lei nº 9.610/98: “Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida à ordem sucessória da lei civil”.

No caso de um artista querer gravar uma obra que entrou em domínio público é importante lembrar que os direitos morais devem ser preservados, ou seja, a autoria da obra deve ser mantida em qualquer circunstância. A responsabilidade dessa preservação passa a ser dos herdeiros ou sucessores do autor da obra, podendo estes moverem ações para que esse direito seja mantido.

Para saber se uma obra está nessa condição basta entrar no portal “Domínio Público”, do Governo Federal. O endereço eletrônico é www.dominiopublico.gov.br.

É válido lembrar que arranjos e adaptações, mesmo que sejam de uma obra em domínio público, também são protegidos. Caso estes queiram ser utilizados e ainda tenham seus direitos patrimoniais protegidos, é necessário pedir autorização para o arranjador.

3.4 DIREITOS CONEXOS

Os direitos conexos são um conjunto de direitos legais que protegem artistas intérpretes principais (cantores, instrumentistas, conjuntos e orquestras), secundários (músicos acompanhantes que não participaram necessariamente da composição dessas obras) e produtores fonográficos garantindo-lhes compensação e controle sobre o uso de suas contribuições criativas.

No capítulo II (Dos Direitos dos Artistas Intérpretes ou Executantes) do título V (Dos Direitos Conexos) constam como direitos de artistas interpretes e executantes: controle sobre a reprodução, gravação, exibição pública, transmissão e radiodifusão de suas performances, além de proteger a integridade e autoria da performance contra usos não autorizados.

No capítulo II (Dos direitos dos Produtores Fonográficos) constam como direitos dos produtores fonográficos: controle sobre a reprodução e exibição pública de fonogramas, bem como o direito de autorizar ou proibir a distribuição e venda desses fonogramas.

Mesmo que um cantor ou instrumentista tenha participado da produção de um fonograma e queira utilizá-lo, ainda assim será necessário obter autorização dos outros envolvidos. Na maioria dos casos será necessário desenvolver contratos e acordos. A falta dessas permissões podem resultar em violações de direitos conexos e autorais e consequentemente em sanções legais, incluindo processos judiciais e penalidades financeiras.

3.5 REGISTRO DA OBRA

O registro é uma forma de assegurar os direitos autorais, oferecendo uma prova formal de que uma obra foi criada e é de propriedade de alguém, o que pode facilitar a proteção legal dos direitos autorais em caso de disputas ou violação.

De acordo com os artigos Art. 18 da Lei de direitos autorais “A proteção aos direitos de que trata esta Lei independe de registro.”, ou seja, o artista não necessita de um registro formal para que seja reconhecida a titularidade do criador e a proteção de sua obra. Entretanto, em caso de litígios, o registro é prova da autoria e da data de criação.

Nos artigos 20 e 21, é estabelecido que o registro depende de retribuição (pagamento), cujo valor e o processo de recolhimento serão definidos pelo órgão competente pelo tipo de obra a ser registrada.

No capítulo III (Do registro das obras intelectuais) da Lei nº 5.988 de 1973, o artigo 17 declara:

Art. 17. Para segurança de seus direitos, o autor da obra intelectual poderá registrá-la, conforme sua natureza, na Biblioteca Nacional, na Escola de Música, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Instituto Nacional do Cinema, ou no Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia.

Na Escola de Música Escritório de Registro Autoral da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) podem ser registradas por correios ou de forma presencial somente partituras (música instrumental) e partituras com a letra (canção) (GOV.BR, 2024). Já composições musicais, tenham ou não letra, podem ser registradas na Biblioteca Nacional, de forma remota, através da plataforma do governo.

De acordo com a matéria publicada em outubro de 2022 no portal do governo, o registro de obras intelectuais pode ser feito on-line:

O sistema tem como objetivo desburocratizar e simplificar procedimentos, e marca o início do processo de automação dos serviços de registro de obras intelectuais. O projeto envolve a automatização de todos os demais serviços relacionados ao registro de obras e a disponibilização da ferramenta aos cidadãos por meio da plataforma (GOV.BR, 2022).

Manuais para a solicitação desses registros, bem como lista de documentos necessários e valores também podem ser encontrados no portal.

3.6 EDIÇÃO

Uma editora musical é uma empresa responsável por gerenciar, promover e comercializar os direitos patrimoniais de obras musicais em nome dos autores.

Embora não seja obrigatório editar uma obra, as editoras desempenham um papel estratégico no desenvolvimento das carreiras dos compositores, sendo uma

ponte importante do ecossistema musical (UBC, 2021). Uma de suas funções é atuar como intermediária entre os criadores de música e o mercado (produtores, artistas e gravadoras). Dessa forma, a editora ajuda a inserir músicas em trilhas sonoras, novelas e campanhas publicitárias. Também caberá a ela defender o autor de qualquer uso ilegal de sua obra.

Esse trabalho é estabelecido a partir de um contrato de edição, no qual o autor cede à editora uma parte dos direitos patrimoniais de sua obra. A editora, então, publica, divulga e cuida desses direitos autorais em troca de um valor combinado, recebendo uma porcentagem sobre os *royalties* gerados. Esses contratos também são regulados pela Lei de Direitos Autorais:

Art. 53. Mediante contrato de edição, o editor, obrigando-se a reproduzir e a divulgar a obra literária, artística ou científica, fica autorizado, em caráter de exclusividade, a publicá-la e a explorá-la pelo prazo e nas condições pactuadas com o autor.

Entretanto, em artigo para plataforma jusbrasil, Ana Zan Mosca (2019), advogada especialista em direitos autorais declara:

Reservamos nosso direito aqui de sermos contra a cessão total, uma vez que por prazo indeterminado e para sempre o autor terá transferido seus direitos patrimoniais. Essas cessões, edições serão sempre onerosas.[...] Atualmente há uma tendência de sua o contrato de cessão total de obras, confundindo com a edição. Somos contra, todo autor deve preservar sua obra, que é seu patrimônio e tem direito de saber o que na verdade está assinando. Antes de assinar esteja com um advogado presente [...].

Em contratos de edição tradicionais, o editor tem o direito de vetar qualquer publicação, enquanto um artista que mantém os direitos de edição de suas obras evita situações como essa.

3.6.1 Licenciamento

O licenciamento musical é um processo essencial na indústria da música, que consiste em autorizar o uso de obras protegidas por direitos autorais. Esse processo tem aval jurídico por meio do Artigo 49 da Lei nº 9.610/1998:

Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas às seguintes limitações: [...].

As editoras desempenham um papel central nesse processo, representando compositores e autores nas negociações de licenças e assegurando que os detentores dos direitos recebam a devida remuneração pelo uso de suas composições.

Entretanto, é possível que compositores licenciem suas músicas sem intermediários, assim eles são “livres para licenciar seus direitos exclusivos como quiserem e para quem quiserem, havendo, portanto, um número infinito de várias licenças.” (GOLCLIP, 2024). Porém, sem a editora, eles precisam administrar sozinhos o processo de licenciamento que envolve:

- a) prospecção de licenciadores;
- b) negociação;
- c) processos contratuais;
- d) emissão da licença;
- e) monitoramento do uso e arrecadação dos *royalties*.

A auto-publicação pode parecer mais lucrativa, já que o artista retém 100% dos *royalties* gerados. No entanto, esse processo exige muito tempo e depende de uma sólida rede de contatos na indústria (IMUSICIAN, 2022).

Os tipos de licenças mais comuns são:

- a) licença de uso de gravação sonora (ou de *master*): exigida quando uma gravação sonora original, no todo ou em parte, é utilizada. Isso ocorre, por exemplo, ao transmitir ou vender gravações em formato físico ou digital;
- b) licença mecânica: necessária para garantir os direitos mecânicos de reprodução e distribuição de uma obra musical em formatos físicos ou digitais, como CDs, vinis, *downloads* e *streaming* interativo. Também se aplica à criação e distribuição de versões *cover* de músicas existentes;

- c) licença de execução pública: requerida para a execução pública de músicas ou gravações sonoras, seja ao vivo ou gravadas. Isso inclui apresentações ao vivo em *shows*, transmissões por rádio, TV ou internet, ou a reprodução em espaços públicos como bares e restaurantes;
- d) licença de sincronização: necessária quando uma obra musical é usada em conjunto com mídias visuais, como em filmes, vídeos, programas de TV, comerciais, videogames ou sites;
- e) licença teatral: usada para a execução de uma obra musical em performances dramáticas, como peças de teatro, apresentações de dança ou produções de teatro musical;
- f) licença de impressão: exigida para a reprodução de partituras ou letras de músicas em formatos físicos ou digitais, seja para venda ou para uso em produtos como livros, pôsteres ou camisetas;
- g) licença *creative commons*: uma licença especial de direitos autorais que permite o uso gratuito e legal de músicas, execuções ou gravações sonoras, geralmente com algumas condições estabelecidas pelo autor (CLIP, 2024).

3.7 CÓDIGOS INTERNACIONAIS DE IDENTIFICAÇÃO

O *International Standard Recording Code* (ISRC) ou Código Internacional de Normatização de Gravações e o *International Standard Musical Work Code* (ISWC) ou Código Internacional Padrão de Trabalho são códigos de padrão internacional que identificam respectivamente o fonograma e a obra musical (MUNDO DA MÚSICA, 2020).

Esses dois códigos são essenciais para a remuneração dos participantes da gravação de uma música, pois, a partir de sua identificação, é possível reconhecer os titulares e os percentuais correspondentes, garantindo, assim, que o valor arrecadado seja devidamente repassado. Sem eles, o artista não conseguirá ser remunerado nem como autor, nem como intérprete.

3.7.1 ISRC

O código do ISRC é composto por de 12 caracteres, letras e número e contém a informação de onde, quando e quem possui a gravação (fonograma).

Figura 1 – Código ISRC



Fonte: Mundo da Música (2020)

De acordo com MORALES (2020, p. 20):

O ISRC é fixado no fonograma ou no videofonograma pelo produtor durante o estágio de pré-masterização para proporcionar o intercâmbio de informações e simplificar a sua administração. Todos os pedidos de cadastramento para instalação do ISRC devem ser feitos diretamente à associação musical à qual o titular é filiado.

Sobre o código é importante saber:

- os códigos de ISRC também precisam ser cadastrados no Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) através da associação em que o Produtor Fonográfico está filiado para que os direitos conexos sejam distribuídos;
- toda nova gravação ou a sua modificação deve ter um novo ISRC. Não está permitida a reutilização de um ISRC, anteriormente fixado, para uma outra gravação;
- se o primeiro titular dos direitos vende a gravação sem mudar o formato, o ISRC pode continuar sendo o mesmo;
- é obrigatório a inclusão de músicos no ISRC's assim como intérprete e produtor fonográfico;
- o ISRC identifica gravações em fonogramas ou videofonogramas e não produtos físicos.

O produtor fonográfico, que pode ser uma pessoa física ou jurídica, é o proprietário do fonograma e o responsável por gerar o código ISRC. Esse código pode ser criado tanto por meio do portal da associação à qual o produtor é filiado quanto pelo Sistema de ISRC (SISRC), um programa desenvolvido para gerar Relatórios de Fonograma. Nele constarão os códigos e as informações sobre a gravação de cada faixa (ABRAMUS, 2011).

O processo de preenchimento do SISRC para gerar o código ISRC consiste em 3 fases: Cadastro de Titulares, Cadastro de Obras e Cadastro de Fonogramas.

Na primeira fase deve-se cadastrar os autores/compositores das músicas, participantes da gravação (intérpretes e músicos acompanhantes) e a editora (se houver). Na segunda, o nome e o gênero musical da faixa, seus autores e, caso se trate de uma obra que entrou em domínio público, deve-se indicar também. Na última etapa, as informações sobre a gravação de cada faixa incluindo gênero, classificação, tipo de mídia, datas de gravação e lançamento, tempo de duração, intérprete(s) e músico(s) acompanhante(s) (ABRAMUS).

Após esse processo, será disponibilizado o código ISRC. Mesmo depois de gerado será possível alterar ou incluir informações no fonograma. Também é permitido incluir mais de um titular como produtor fonográfico.

3.7.2 ISWC

O código ISWC foi criado pela Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores (CISAC), começa com a letra “T” e é seguido por nove dígitos (de 00000001 a 999999999), além de um dígito de verificação no final (por exemplo, T-345246800-1), sendo adotado como padrão internacional pela norma ISO 15707. Esse código exclusivo é atribuído a uma obra musical ou composição específica e, assim como o ISRC, oferece vantagens significativas para a identificação e monetização da obra (MORALES, 2020).

Figura 2 – Código ISWC



Fonte: Mundo da Música (2020)

As plataformas digitais, que processam grandes volumes de informações em escala global, utilizam essa codificação para efetuar o pagamento dos direitos autorais.

O código ISWC tem por objetivo identificar obras dentro de um banco de dados mundial e cada obra deve ter o seu, único e exclusivo. Dessa forma, é possível executar a arrecadação sobre o uso de cada obra no mundo inteiro, além de colaborar em situações de convênios internacionais entre sociedades arrecadadoras, contratos de edição, licenciamento, sincronização e cessão de direitos (MORALES, 2020, p. 21).

Quando a mesma obra é regravada, o código ISWC é o mesmo, pois está vinculado à obra musical, diferente do ISRC, que está vinculado a cada fonograma produzido.

Para gerar o ISWC de uma obra, é necessário que todos os compositores envolvidos estejam filiados a uma das sete associações de gestão coletiva e declarem sua obra.

4 PRÉ-PRODUÇÃO

A pré-produção é uma fase inicial crucial na criação de um projeto artístico, em que “se desenvolvem todos os processos prévios para a execução do projeto artístico, que o transformarão, enfim, em um produto fonográfico” (MACEDO, 2007).

Nessa etapa, são definidas as tarefas essenciais para garantir que a gravação e a produção ocorram de forma eficiente e organizada. A pré-produção cria a base para o sucesso do projeto, permitindo ajustes criativos e logísticos antes de avançar para a gravação oficial do EP.

4.1 REPERTÓRIO

A escolha do repertório na produção de um EP é um processo profundamente subjetivo e estratégico, que deve considerar diversos fatores relacionados aos objetivos artísticos e comerciais do projeto.

A seleção das composições é influenciada diretamente pelo estilo musical desejado, o conceito a ser transmitido, a sonoridade buscada e o público-alvo:

A organização de repertório é um processo fundamental para qualquer artista ou banda que deseja ter sucesso na indústria musical. Trata-se de um conjunto de estratégias e práticas que visam selecionar, ordenar e apresentar as músicas de forma coerente e atrativa para o público. Através da organização de repertório, é possível criar uma identidade musical única, transmitir emoções e contar histórias através das canções escolhidas (Avctoris).

Se o objetivo for demonstrar virtuosismo por exemplo, seja como instrumentista ou vocalista, o repertório deve ser escolhido de forma a evidenciar as habilidades técnicas e interpretativas do artista como explica Oliveira e Lopes (2002, p. 96): “Nem sempre a canção favorita do artista é a mais adequada para o objetivo específico”.

Outro exemplo é se o propósito for atingir um público mais amplo, com um projeto de composições com apelo comercial, a seleção deve priorizar composições acessíveis, com estruturas familiares e melodias cativantes, que ressoem com um público mais generalista.

Já quando o EP é pensado para um público específico, como uma subcultura musical ou uma comunidade com gostos bem definidos, a escolha do repertório precisa refletir as preferências desse grupo (Avctoris).

Em todos esses cenários, a intenção final do EP, influencia diretamente as composições selecionadas. Portanto, o repertório precisa ser uma representação coerente da identidade artística e dos objetivos estabelecidos para o projeto, garantindo que o EP cumpra sua função tanto no âmbito criativo quanto no comercial.

4.2 CRONOGRAMA

Um cronograma é fundamental para manter a organização e a boa gestão do tempo, fatores essenciais para garantir o sucesso do projeto como um todo. Tudo isso é possível desde que ele seja levado a sério e frequentemente consultado. Em entrevista para o livro “Guia brasileiro de produção cultural: ações e reflexões” (2022, p. 115), o empresário e consultor em marketing estratégico Maurício Magalhães reflete:

É importante entender que é um planejamento bem feito é fundamental na trajetória da execução de qualquer projeto e deve ajudar a navegação da realidade do dia a dia. Porém, como toda navegação, o mundo real é repleto de calmarias, tempestades, ventos a favor e contra, que acarretam necessários ajustes e mudanças de rumo. Os ajustes para condições adversas ou favoráveis devem ser feitos, portanto, com base no planejamento original, e não com a confecção de outro planejamento.

A má gestão do tempo é a origem de diversos problemas que podem acontecer durante a execução do projeto, problemas os quais provavelmente afetarão a qualidade do produto final – o EP.

Ao seguir o cronograma, é possível alocar recursos caso algum contratempo ou evento inesperado aconteça, ou até mesmo incluir algum equipamento sem que o resto da programação seja prejudicada. “Nossa sugestão é fazer uma coisa de cada vez, bem feita, em vez de fazer tudo com pressa e mal feito. A calma nesse momento é até boa (...)” (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p. 95).

Uma possibilidade de desorganização da equipe e de aumento de gastos ao precisar mudar a agenda é o do custo do estúdio ou de cachês. Se na planilha de

custos (a qual iremos falar posteriormente) o valor do aluguel estúdio foi calculado com o seu uso durante a semana e, por causa de um atraso, o mesmo precisa ser utilizado durante o final de semana ou durante a noite, o valor pode ser mais alto assim como o cachê dos instrumentistas, do técnico de som ou pior, o próximo horário disponível pode ser em semanas ou meses, além da dificuldade que será de encontrar um horário em comum disponível para toda equipe.

Muitos produtos são feitos para datas especiais, ou têm prazo para finalização determinado em editais, por exemplo. A falta ou o descumprimento do cronograma pode inviabilizar esses projetos. “O mercado trabalha a partir de uma coordenação de diversos setores e profissionais, e para que tudo funcione bem, este planejamento deve ser feito e seguido de forma mais precisa e objetiva possível.” (MACEDO, 2007).

E, para finalizar, não ter uma data limite, ou simplesmente perceber que todo o processo está desorganizado e atrasando demais, deixará o artista e os envolvidos desmotivados e desestimulados. Ver um projeto tomando forma é algo gratificante de se experienciar e o ideal é fazer essa sensação tomar conta da equipe.

A adoção de ferramentas como planilhas e Gráfico de Gantt é recomendada para auxiliar no controle e no monitoramento do cronograma

4.3 ESCOLHA DOS PROFISSIONAIS ENVOLVIDOS

A escolha dos profissionais envolvidos na produção de um EP é um passo fundamental que pode influenciar diretamente a qualidade e o sucesso do projeto. Cada membro da equipe desempenha um papel específico e traz habilidades únicas que contribuem para a realização da visão artística do artista. Desde o produtor musical até os engenheiros de som e músicos, a colaboração eficaz entre esses profissionais é essencial para criar um produto coeso e impactante.

É certo que cada um dos profissionais citados cumprem funções específicas que, com suas respectivas particularidades, devem ser levadas em consideração no momento de escolher o profissional certo para o projeto que está sendo produzido. Entretanto uma boa dica válida para todos eles, é avaliar os trabalhos anteriores:

Toda vez que encontrar uma música de sucesso que lhe agrade e que você acha que está no seu estilo, anote o nome da gravadora, do selo, do produtor e do editor musical. Procure também obter informações sobre o estúdio onde foi gravada a música, quem foi o engenheiro de gravação, que recursos, técnicas e truques foram utilizados. Com isso você vai formando a sua lista de quem procurar. [...] É o seu *dream team* de produção, ou seja, o catálogo de prestação de serviços imaginário ideal (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p. 91).

Além disso, alguns os profissionais podem ser especialistas em um estilo específico e isso pode ser levado em consideração no momento da contratação se “for necessário para garantir a qualidade musical do trabalho, mesmo que sejam aparentemente mais caros (...)” (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p. 97).

Também é importante mencionar que, embora existam profissionais especializados para cada função, é mais comum que uma única pessoa assuma várias responsabilidades em vez de se dedicar apenas a uma etapa do processo (ALMEIDA; MOREIRA, 2020).

Os profissionais aqui citados, não são os únicos que podem se envolver na produção musical, mas são os principais e mais citados. Também serão oferecidas orientações sobre como selecionar as melhores opções para o projeto.

4.3.1 Produtor Musical

O produtor tem como função definir a concepção musical do projeto e coordenar sua realização. Por meio do seu conhecimento de público, musical, técnico, mercadológico ele coordenará a equipe para transformar a produção musical no produto fonográfico desejado (MACEDO, 2007).

Antes de escolher esse profissional é necessário levar em consideração que cada um uma forma específica de trabalhar: “Cada produtor tem uma metodologia própria e adota uma abordagem diferente para chegar aos resultados que pretende” (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p.51).

Também deve-se levar em consideração as características únicas de cada um deles:

Alguns começam como técnicos gravação, outros como músicos. Por isso, cada um deles será um ponto forte diferente, enfatizando em alguns casos a qualidade do som, em outros a elaboração musical. Muitas vezes são especialistas em determinados estilos. Isso faz com que a escolha do produtor em certos casos mude completamente o resultado final do trabalho (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p. 52).

Apesar das particularidades de cada um, esse profissional precisa saber qual o resultado final almejado e como conseguir isso no estúdio. A sensibilidade, a experiência adquirida com o tempo de trabalho e o tato para lidar com uma equipe são qualidades e habilidades valiosas em um produtor musical (OLIVEIRA; LOPES, 2002).

4.3.2 Engenheiro de som

Sua função é certificar-se da qualidade técnica do registro sonoro:

É o responsável pela qualidade técnica do registro sonoro. Sua função básica é certificar-se de que todos os sons estão sendo finalmente captados e reproduzidos, nos níveis certos, de que tudo o que se refere aos aspectos técnicos da gravação está correndo bem e que todas as coisas estão acontecendo coordenadas umas com as outras (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p. 136).

O produtor trabalha diretamente com o engenheiro de som que viabiliza tecnicamente suas concepções musicais (timbres, equalizações, acústica etc.) e observando sempre a qualidade da gravação (MACEDO, 2007).

Faz parte do trabalho do engenheiro antes de começar a gravação ouvir os sons sem se preocupar com a qualidade musical, mas sim com a qualidade sonora. A maioria dos estúdios tem um técnico residente que cuida dessas funções, mas nada impede o artista de levar um profissional em quem confie e com quem prefira trabalhar (OLIVEIRA; LOPES, 2002).

4.3.3 Arranjador

É o profissional “especializado em criar arranjos para tornar as músicas mais agradáveis ou para mudar uma versão original de determinada obra” (ALMEIDA; MOREIRA, 2020, p. 22).

O arranjador dará forma que a composição depois de gravada cuidando de aspectos como instrumentação, solos, dinâmica, introdução, sequência das partes, clímax, texturas e timbres. Ele tem as ferramentas técnicas, artísticas e musicais para valorizar aquilo que o artista quer evidenciar na música (OLIVEIRA; LOPES, 2002).

Ele saberá, por exemplo, elaborar a forma da música destacar uma bela linha de guitarra e um refrão grudento “colocando os logo na frente em vez de deixá-los escondidos lá pelo meio da música” (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p. 98).

Para alcançar o resultado desejado, é fundamental que o arranjador compreenda a visão do artista e/ou do produtor musical, e que estes saibam comunicar claramente o conceito e o que desejam musicalmente com o arranjo.

4.3.4 Músicos

Os músicos são responsáveis por executar as partes instrumentais ou vocais das faixas (ALMEIDA; MOREIRA, 2020) trazendo a interpretação e a técnica necessárias para dar vida às composições do EP.

A escolha desses profissionais deve ser feita com cuidado, pois eles produzirão o som que estará no produto final. Não se deve considerar apenas a competência técnica, mas também a capacidade de colaboração criativa, sendo fundamental selecionar músicos adequados ao estilo musical da gravação (OLIVEIRA; LOPES, 2002).

De acordo com Almeida e Moreira (2020, p. 26), os músicos:

Além de bons profissionais, devem ser pontuais e de fácil convivência para que tudo flua perfeitamente. (...) é importante que sejam profissionais de gravação⁴, acostumados com esse processo como ler partituras e tocar com o metrônomo, para que se gaste menos tempo.

4 Músicos que trabalham majoritariamente dentro do estúdio e costumam gravar sozinhos, sem a banda.

4.3.5 Designer

O designer está representando o profissional que fará a capa do EP, que pode ser uma ilustração.

Antes de tomar uma decisão, é recomendável realizar uma reunião com o profissional para avaliar se há alinhamento em relação a ideias, preferências e concepções artísticas, seja com um fotógrafo ou designer gráfico (OLIVEIRA; LOPES, 2002).

O processo de produção da capa do EP será abordado com mais detalhes posteriormente na pós-produção.

4.3.6 Mixador

O mixador tem a função de realizar: “o equilíbrio de volume entre os vários sons, juntamente com o tratamento e processamento individual de cada uma das trilhas, bem como o posicionamento de cada som no campo estéreo” (MACEDO, 2007).

Apesar de ser um trabalho que exige conhecimento técnico e domínio de equipamentos, também requer sensibilidade artística e conhecimento musical, aspectos que devem ser levados em consideração no momento da seleção do profissional. A execução desse trabalho influenciará:

Não apenas o aspecto técnico da música como também seus aspectos artísticos. Por isso a mixagem deve ser acompanhada pelos responsáveis pelas tomadas de decisões referentes ao projeto, de modo a imprimir nele a concepção que se tem em mente (MACEDO, 2007).

4.3.7 Masterizador

O masterizador é o profissional responsável pela masterização: “uma das

etapas mais técnicas da produção em estúdio, e consiste na preparação das matrizes que serão enviadas à fábrica” (MACEDO, 2007).

Por se tratar da última etapa da pós-produção musical: “processo de masterização (e de pré-masterização) é fundamental para a qualidade final do som gravado” (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p. 173).

Podendo também alterar radicalmente o resultado final, é indicado que esse processo seja acompanhado pelos responsáveis pelo projeto (MACEDO, 2007).

4.4 PLANEJAMENTO FINANCEIRO

Os artistas, interpretes, compositores, instrumentistas entre outros, se preocupam com a técnica, execução, o conceito artístico etc, porém para que a arte seja vista, no caso da música escutada, é necessário pensar em aspectos mais práticos como a questão financeira.

A Associação Brasileira de Planejamento Financeiro define:

O planejamento financeiro é o processo de atingir as metas financeiras da vida por meio do gerenciamento adequado dos recursos financeiros. O processo de planejamento financeiro ajuda as pessoas a ter uma visão holística e “abrangente” de suas finanças, determinando onde estão agora, onde gostariam de estar no futuro e o que devem fazer para alcançar seus objetivos.

Embora essa definição esteja mais direcionada à gestão financeira pessoal, podemos adaptá-la considerando os “objetivos” como a produção do EP.

Um ponto importante para refletir antes de começar as negociações e o orçamento é: quanto será necessário gastar para que o objetivo do EP seja alcançado? Seja esse objetivo um retorno financeiro, mais ouvintes, reconhecimento, entre outros, é muito provável que essa meta não seja alcançada ao investir todo o dinheiro apenas na gravação (OLIVEIRA; LOPES, 2002).

4.4.1 Negociação com parceiros e prestadores de serviços

Negociar pode ser uma maneira eficiente de reduzir os custos de produção de um EP. Antes de pensar em como diminuir valores, é necessário saber quais serão os custos.

É essencial listar todos os custos envolvidos no projeto desde despesas mais evidentes, como o aluguel do estúdio e os cachês dos músicos, até itens que podem ser facilmente esquecidos: “Um bom começo é colocar tudo no papel desde os gastos com transporte, aluguel de estúdio para ensaio até o cachê do fotógrafo, dos músicos, masterização, gastos com registro, distribuição, etc.” (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p. 93).

É importante considerar que gastos podem ser cortados encontrando soluções que não envolvem dinheiro para diversas necessidades: “Antes de se perguntar quanto é preciso para realizar o trabalho, faça uma avaliação séria dos recursos disponíveis. Você vai ver que muitas vezes é possível achar soluções alternativas, que viabilizam a produção sem precisar gastar fortunas” (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p.86). É possível, por exemplo, encontrar um fotógrafo amigo, oferecer permutas, o próprio artista fazer os arranjos das músicas etc.

Entretanto, nem tudo será possível obter apenas sustentado pela parceria e pela amizade. Portanto, negociar se torna fundamental e para isso existem técnicas e estratégias como algumas que Almeida e Moreira (2020) apresentam, sempre levando em consideração o conceito de que a negociação é sobre encontrar um entendimento.

A primeira delas é definida como “tenha uma reação rápida, condizente com a situação” (ALMEIDA; MOREIRA, 2020, p. 126): É importante ler a outra parte para conseguir identificar suas prioridades e adaptar sua abordagem conforme as circunstâncias evoluem. Avalie o seu comportamento e utilize suas habilidades de negociação para conduzir a situação da melhor forma possível.

Improvisar também faz parte da negociação, sempre tentando tirar o melhor proveito da situação: “Antes de iniciar um processo de negociação, pergunte a si mesmo qual é o melhor que pode conseguir ir qual é o mínimo com o qual pode sair dessa conversa” (ALMEIDA; MOREIRA, 2020, p. 126).

Criar um vínculo é sempre importante, respeitar, ser educado e recíproco é essencial, pois nunca se sabe se futuramente será necessário trabalhar com essa pessoa ou se ela poderá te ajudar ou o contrário (ALMEIDA; MOREIRA, 2020).

Gerar empatia faz diferença e existem técnicas que, por mais simples que sejam e que não tenham relação direta com o objetivo da negociação, inconscientemente podem ajudar a deixar a outra parte confortável e estar mais propícia a aceitar acordos:

Considere não apenas o que é dito, mas também os gestos e a linguagem corporal do seu interlocutor. Nesse sentido uma boa tática é a técnica do espelhamento. Sem que a outra parte perceba, sutilmente reproduza o seu comportamento. Atente para o gestos, a maneira de falar e a postura (ALMEIDA; MOREIRA, 2020, p. 127).

Não se trata de uma briga disfarçada de negociação para decidir quem ganha mais, mas sim de uma conversa em busca de soluções que permitam benefícios mútuos, garantindo que ambas as partes saiam satisfeitas da negociação. Almeida e Moreira (2020) chamam esse conceito de “ganha x ganha”. O ideal é que ambas as partes alcancem seus objetivos.

4.4.2 Orçamento

Essa é uma etapa muito importante da pré-produção, pois é a partir dele que o trabalho será viabilizado: “o controle orçamentário e cotações são itens muito importantes, pois um projeto mal cotado vai refletir numa produção ineficiente” (ALMEIDA; FRANCINE, 2020, p. 134).

O orçamento tem como função “retratar o custo real do projeto, facilitando as decisões de gerenciamento (...) e o controle das despesas e receitas” (GUIA BRASILEIRO DE PRODUÇÃO CULTURAL: AÇÕES E REFLEXÕES, 2022, p. 332).

Uma boa forma de elaborar e organizar o orçamento é dividi-la em módulos, como pré-produção, produção e pós-produção. Também é importante quantificar o que for possível (como o número de alugueis de estúdio, cachês de instrumentistas, etc.) e incluir as datas de pagamento, estabelecendo assim as necessidades de receita e um fluxo de caixa consistente (GUIA BRASILEIRO DE PRODUÇÃO CULTURAL: AÇÕES E REFLEXÕES, 2022).

Um bom recurso para a execução dessas tarefas e do controle das contas é a planilha financeira: “tenha uma planilha o mais próxima da realidade, pois só assim

você vai ter real noção dos seus custos e então poderá seguir em frente com as contratações e execução” (ALMEIDA; FRANCINE, 2020, p. 131).

O Guia Brasileiro de Produção Cultural (2022, p. 333 e 334) reafirma a importância do uso da planilha e do orçamento e como usá-la para o efetivo controle de contas:

O orçamento deve ser visto como uma ferramenta de ajuda e controle do projeto, portanto, deve ser acompanhada diariamente para balizar os gastos já efetuados, as receitas captadas, bem como os gastos excessivos e economias realizadas, de forma que se façam ajustes periódicos. De qualquer maneira, apesar dos ajustes, mantenha o histórico do seu orçamento e, principalmente, a memória de cálculo, pois assim será fácil determinar os valores individuais de cada valor total e realizar rápidas adequações do orçamento na hipótese de aumento ou diminuição (...) Faça um plano de contas com balanço diário das despesas e receitas, entradas e saídas, projeção do fluxo de caixa com débitos assumidos e contas recebíveis.

Caso lidar com orçamento, o planejamento financeiro e todas as tarefas que o envolvem não seja fácil ou despenda muito tempo do artista a ponto de atrapalhar a execução de outras tarefas, é válido considerar a contratação de um profissional da área:

É aconselhável a contratação de um assistente financeiro que será responsável pelos lançamentos, pelos controles e pela apresentação do plano de contas diariamente, e de um contador para orientação e correção dos procedimentos. Esses profissionais não devem ser substituídos por um produtor. (GUIA BRASILEIRO DE PRODUÇÃO CULTURAL: AÇÕES E REFLEXÕES, 2022, pp. 334 e 335).

4.4.3 Financiamento

Para viabilizar o projeto, muitos artistas recorrem a diferentes formas de financiamento. Seja por meio de recursos próprios, leis de incentivo à cultura, patrocínios, *crowdfunding* ou editais culturais, entender as opções disponíveis é fundamental para garantir que a produção siga conforme o planejado, sem comprometer a qualidade do trabalho.

Nesta sessão, trataremos especificamente sobre editais culturais, leis de incentivo à cultura e *crowdfunding*.

4.4.3.1 *Lei Rouanet*

A Lei 8.313/1991 mais conhecida como Lei Federal de Incentivo à Cultura e, mais popularmente, Lei Rouanet, foi criada com:

O objetivo de captar e canalizar recursos para o setor cultural de modo a facilitar o acesso de todas as pessoas do país às fontes da cultura e promover o pleno exercício dos direitos culturais, além de estimular e fomentar a produção, preservação e difusão cultural, principalmente por meio de incentivo fiscal concedido a quem patrocina projetos com esse fim (GOVERNO BRASILEIRO, 2024).

Apesar de ser mais conhecida pelo incentivo fiscal a projetos, a lei criou o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que é composto pelos mecanismos de Incentivo a Projetos Culturais, Fundo Nacional da Cultura (FNC) e Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart).

Também conhecido como mecenato ou renúncia fiscal, o mecanismo de Incentivo a Projetos Culturais permite que empresas tributadas com base no Lucro Real (apuração anual ou trimestral) deduzam até 4% do Imposto de Renda devido. Pessoas físicas que declaram seu imposto de renda pelo modelo completo também podem se beneficiar da lei, com a possibilidade de deduzir até 6% do imposto devido ao final de cada ano fiscal.

O proponente, responsável por apresentar, executar e responder pelo projeto cultural, pode ser tanto uma pessoa física quanto uma pessoa jurídica, com ou sem fins lucrativos, desde que atue na área cultural. No caso de pessoas jurídicas, é necessário comprovar a natureza cultural por meio do Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica (CNPJ), com o(s) código(s) de Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE) relacionado(s) à área do projeto. Para proponentes que estão apresentando um projeto pela primeira vez, a exigência de comprovação de experiência em produção cultural pode ser dispensada, desde que o valor da proposta não ultrapasse R\$ 200 mil (GOVERNO BRASILEIRO, 2024).

A Lei de Incentivo à Cultura classifica os incentivos fiscais em duas categorias: doação e patrocínio. O patrocínio é um investimento com finalidade promocional, permitindo que o patrocinador alavanque sua marca e desenvolva ações de marketing social e cultural, obtendo retorno de imagem ao associar sua marca ao projeto apoiado. Já a doação, por outro lado, não visa promover a marca

do investidor e não oferece retorno de imagem. Trata-se de um apoio em que a pessoa ou empresa destina parte do imposto de renda devido a um projeto cultural, sem benefícios promocionais. De acordo com o Artigo 27 da Lei, tanto a doação quanto o patrocínio não podem ser destinados a projetos de pessoas ou instituições vinculadas ao apoiador.

4.4.3.1.1 Etapas para aprovação do projetos

Os projetos aprovados por esse mecanismo devem cumprir uma série de requisitos técnicos. Entre eles estão limites orçamentários, prazos de execução, prestação de contas detalhada, além de regras específicas para divulgação, acessibilidade, democratização do acesso e distribuição dos produtos culturais.

Essas são as seguintes etapas para a aprovação:

Figura 3 – Etapas para aprovação de projetos



Fonte: site oficial do governo federal do Brasil.

Alguns pontos dessas etapas precisam ser evidenciados:

Após o projeto ser aprovado na “análise de admissibilidade”, o proponente receberá um número de Pronac e receberá autorização para a captação de recursos.

Na etapa “captação”, apenas após a captação de 10% do valor total aprovado, poderá adequar o projeto à realidade de execução

Após receber o aval da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) durante a etapa “Aprovação de Execução”, a movimentação dos recursos será autorizada, desde que pelo menos 20% do valor total aprovado tenha sido captado. A conta bancária utilizada deve ser criada especificamente para o projeto.

Na etapa “Monitoramento”, o próprio sistema e a equipe do Ministério da Cultura acompanham os projetos em execução. Para verificar a eficácia, serão monitorados o uso das marcas, as alterações nos projetos e possíveis denúncias e irregularidades. Quanto à eficiência na utilização dos recursos, serão monitorados a

abertura de contas, a regularidade do proponente, a regularidade do incentivo, possíveis bloqueios judiciais e a comprovação tempestiva das despesas, conforme estabelecido nos planos de execução dos projetos.

Na etapa “Prestação de Contas” Após o término do projeto, o proponente precisa prestar contas de tudo o que foi realizado: como os recursos foram aplicados, como os objetivos e resultados foram alcançados, quantas pessoas foram atingidas pela proposta, qual foi a contrapartida social oferecida, etc. Tudo deve ser demonstrado por notas fiscais, comprovantes de transferência, panfletos, anúncios, matérias de jornal, fotos e outros meios.

4.4.3.1.2 Leis estaduais e municipais de incentivo à cultura no Brasil

Estados e municípios brasileiros instituíram leis de incentivo à cultura, ampliando as opções de financiamento para projetos culturais. Essas leis, semelhantes à federal, permitem que empresas e indivíduos destinem parte de seus impostos, como o Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) e o Imposto sobre Serviços (ISS) (UFMG, 2024).

Cada uma dessas leis tem suas especificidades, porém, de modo geral os projetos aprovados devem oferecer contrapartidas:

Que beneficiem tanto a comunidade quanto a cadeia produtiva da cultura ao fomentar a formação de novos públicos, capacitar profissionais do setor e gerar oportunidades de trabalho em diversas etapas de produção e realização de eventos culturais. Essas contrapartidas podem incluir a realização de atividades gratuitas ou a preços populares, como oficinas, palestras, exposições e apresentações artísticas, especialmente em áreas de vulnerabilidade social (UFMG, 2024).

Também é fundamental que, além das contrapartidas, os projetos culturais financiados incluam medidas de acessibilidade. Isso assegura que pessoas com diferentes condições físicas ou sensoriais possam participar ativamente e usufruir das atividades. “Essas medidas incluem a adaptação de espaços físicos para a mobilidade reduzida, a disponibilização de recursos como legendas, intérpretes de Libras e audiodescrição, além de materiais informativos em formatos acessíveis” (UFMG, 2024).

Quadro 1 – Leis de incentivo à cultura estaduais e municipais.

Estado/Município	Nome da Lei	Tipo de Imposto
Acre	Não especificada	-
Alagoas	Lei Estadual de Incentivo à Cultura	ICMS
Amapá	Lei Estadual de Incentivo à Cultura	ICMS
Amazonas	Lei Estadual de Incentivo à Cultura	ICMS
Bahia	FazCultura	ICMS
Ceará	Lei Jereissati	ICMS
Espírito Santo	Funcultura	ICMS
Goiás	Lei Goyazes	ICMS
Maranhão	Lei Estadual de Incentivo à Cultura	ICMS
Mato Grosso	Lei Estadual de Incentivo à Cultura	ICMS
Mato Grosso do Sul	FIC-MS (Fundo de Investimentos Culturais)	ICMS
Minas Gerais	Lei Estadual de Incentivo à Cultura	ICMS
Pará	Não especificada	-
Paraíba	Lei Estadual de Incentivo à Cultura	ICMS
Paraná	PROFICE	ICMS
Pernambuco	Funcultura	ICMS
Piauí	Lei Estadual de Incentivo à Cultura	ICMS
Rio de Janeiro (Estado)	Lei Estadual de Incentivo à Cultura	ICMS
Rio de Janeiro (Munic.)	Lei Municipal de Incentivo à Cultura (ISS)	ISS
Rio Grande do Norte	Lei Câmara Cascudo	ICMS
Rio Grande do Sul	Pró-Cultura (LIC-RS)	ICMS
Rondônia	Lei Estadual de Incentivo à Cultura	ICMS
Roraima	Lei Estadual de Incentivo à Cultura	ICMS
Santa Catarina	PIC (Programa de Incentivo à Cultura)	ICMS
São Paulo (Estado)	ProAC ICMS	ICMS
São Paulo (Munic.)	Pro-Mac	ISS
Sergipe	Lei Estadual de Incentivo à Cultura	ICMS
Tocantins	Lei Estadual de Incentivo à Cultura	ICMS
Distrito Federal	LIC-DF (Lei de Incentivo à Cultura)	ICMS/ISS

Fonte: Autor, 2024.

4.4.3.2 *Editais de apoio direto*

Editais culturais são chamadas públicas que oferecem financiamento a projetos artísticos e culturais. Eles funcionam como concursos nos quais artistas, coletivos e organizações submetem propostas para obter apoio financeiro. Esses editais são promovidos com o objetivo de fomentar o desenvolvimento cultural em várias áreas, inclusive na música (ARTE EM CURSO, 2023).

Na Lei Rouanet, uma porcentagem dos impostos devidos à Receita Federal — por pessoas físicas ou jurídicas — pode ser destinada ao financiamento de projetos culturais, garantindo parte ou até o valor total necessário. Já os editais

funcionam como concursos, os quais a instituição responsável define as regras, valores, objetivos e critérios de seleção. Após a avaliação, os recursos são transferidos diretamente para os projetos aprovados.

Nos editais de incentivo à cultura, por funcionarem como concursos, apenas os melhores projetos em cada categoria serão selecionados. É preciso entregar tudo de forma impecável, incluindo nomes, orçamento e qualquer outra etapa do projeto de maneira completa e detalhada, a fim de vencer a concorrência. Seu projeto será avaliado exclusivamente com base no que foi escrito, portanto, quanto mais fielmente você seguir o que está descrito nas orientações, maiores serão as suas chances de ser aprovado

Os editais podem ser classificados em duas categorias principais: governamentais e privados. Os editais governamentais são lançados por órgãos públicos em diferentes níveis: municipal, estadual e federal. No âmbito federal, o Ministério da Cultura é responsável por diversos editais. Por outro lado, os editais privados são promovidos por empresas, fundações e Organizações da Sociedade Civil (OSCs). Entre as empresas que lançam editais estão Natura, Banco Itaú e Coca-Cola. Já entre as fundações, destacam-se a Fundação Bradesco e a Fundação Itaú Social (CAPTADORES, 2024).

4.4.3.3 *Crowdfunding*

O *crowdfunding* em tradução livre: financiamento pela multidão, é uma modalidade de investimento em que várias pessoas podem colaborar, com diferentes quantias, para viabilizar o projeto. Em vez de depender exclusivamente de fontes tradicionais de financiamento, como empréstimos bancários ou investidores institucionais, o projeto depende do apoio de terceiros.

Para a captação desses recursos estão disponíveis diferentes sites que possibilitam que o empreendedor poste seu projeto e capte os recursos necessários como Vakinha, Indiegogo, Patreon, Catarse, Kickante entre outros.

Para que isso seja possível, o artista deve apresentar sua proposta ao público e expor qual o valor necessário para a execução de seu trabalho.

De acordo com o artigo “Conheça o sistema de financiamento coletivo *crowdfunding*” no site do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) (2023), existem cinco pontos centrais na dinâmica dessa ferramenta:

- a) explicação sobre os motivos para investir na ideia;
- b) apoiadores selecionam projetos para apoio financeiro;
- c) recompensas podem ser oferecidas aos apoiadores;
- d) a plataforma escolhida ficará com certo percentual dos valores investidos.

Existem dois tipos principais de campanhas de financiamento coletivo. No primeiro tipo, conhecido como “Tudo ou Nada”, caso o objetivo financeiro não seja atingido, o valor das doações é reembolsado aos doadores, e o artista não recebe nada. Já no segundo tipo, a “Campanha Flexível”, mesmo que a meta não seja alcançada, a plataforma cobra uma porcentagem do valor arrecadado e repassa o restante ao artista.

O boletim “Viabilização de Projetos Culturais via Financiamento Coletivo – *Crowdfunding*” de 2014 do SEBRAE indica algumas formas de deixar a proposta mais atraente, melhorando aspectos como:

- a) objetivos: tê-los bem fundamentados trará mais credibilidade ao projeto. Busque estruturá-los de maneira adequada;
- b) expressividade e benefício coletivo: Considere esses aspectos ao elaborar sua proposta. Tente relacioná-la ao máximo com esses valores;
- c) recompensas inteligentes: escolha recompensas que minimizem custos, maximizem o valor para os doadores em potencial e se encaixem bem no projeto. Ofereça recompensas para três a cinco níveis de contribuição;
- d) cálculo do tempo ideal: A campanha de financiamento coletivo deve ser longa o suficiente para gerar maior divulgação e impacto, mas curta o suficiente para transmitir confiança. No Kickstarter, projetos com duração de até 30 dias têm as maiores taxas de êxito;
- e) divulgação: fazer um vídeo é uma boa opção. No IndieGoGo, campanhas com vídeos arrecadam 114% a mais do que as outras. Ampliar a divulgação da proposta nas mídias sociais também é uma excelente alternativa.

5 PRODUÇÃO

Antes de iniciar o processo de gravação musical, é essencial definir aspectos como a escolha do estúdio e os métodos de gravação a serem utilizados. Esses fatores influenciam diretamente o processo e, consequentemente, o resultado final.

Todas essas decisões precisam ser tomadas a partir do resultado artístico que se almeja alcançar.

Para tomar a decisão correta sobre qual tipo de estúdio é mais adequado para alcançar o resultado sonoro desejado, é essencial primeiro decidir qual técnica de gravação será utilizada.

5.1 TÉCNICAS DE GRAVAÇÃO

A escolha da técnica de gravação vai além de simplesmente capturar o som: ela define o caráter artístico da obra. Cada estilo musical tende a adotar técnicas específicas que melhor realçam suas características sonoras e estéticas mais marcantes. Além disso, os aspectos práticos do processo de gravação variam significativamente conforme a técnica escolhida.

Separamos em duas formas de gravação: ao vivo e *overdubbing* e suas respectivas variações.

5.1.1 Ao vivo

Essa é a forma mais antiga de gravação, que consiste em registrar a performance do grupo ao vivo, com todos tocando simultaneamente. Se a intenção é manter a espontaneidade, essa é a melhor escolha, pois permite interação entre os músicos, que respondem musicalmente uns aos outros, alimentando continuamente a criatividade.

Alguns estilos musicais se adaptam melhor a essa técnica, como o jazz: “Devido ao caráter de espontaneidade presente no jazz e à interação entre os músicos durante a execução ser fundamental, é recomendável que se grave ao vivo.” (MACEDO, 2007).

Essa abordagem tem a vantagem de ser mais rápida no momento da execução, porém apresenta um desafio: o nível técnico dos músicos precisa ser elevado, especialmente se a gravação for realizada com um único microfone, ou com vários microfones e músicos na mesma sala.

Inicialmente, esse tipo de gravação era realizado com um único microfone captando todo o conjunto. Com o surgimento dos primeiros *mixers*⁵ e da tecnologia estereofônica tornou-se possível utilizar vários microfones ao mesmo tempo, mas, ainda com os músicos tocando juntos e com o registro sonoro sendo feito do conjunto (MACEDO, 2007).

5.1.1.1 *Multipista:*

Nesse tipo de gravação, há maior controle sobre o som de cada instrumento e, logo, não existe mais a necessidade de fazer vários *takes* devido a alguma execução indesejada por parte de um músico. Entretanto, o tempo de pós-produção se torna maior e, conseqüentemente, o custo também.

Com o surgimento dos gravadores multipistas, tornou-se possível a gravação do conjunto ao vivo, com cada um dos instrumentos utilizando diferentes pistas de gravação. Monteiro (1999, p. 90) considera como vantagem desta técnica o fato de que ela preserva 'toda a mágica e espontaneidade, além de oferecer durante a mixagem toda a flexibilidade de que o produtor e o engenheiro necessitarão para tratar individualmente a voz e os instrumentos musicais' (MACEDO, 2007).

Essa flexibilidade possibilita correções, ajustes de volumes, equalizações e aplicação de efeitos de forma individualizada, sem interferir nos outros instrumentos.

5.1.1.2 *Ao vivo para estéreo*

Esse era o método de gravação mais comum antes do advento da gravação em múltiplas pistas independentes, e "consiste em captar-se uma performance completa, ou seja, um *take*⁶ inteiro de uma música, pré-mixando todas as vozes e

5 Mesas de som de múltiplas entradas que permitem o ajuste e o equilíbrio de várias fontes sonoras (microfones)

instrumentos, e gravando-os em um gravador profissional estéreo de dois canais” (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p. 151).

Diferentemente do método anterior, esse tipo de gravação não possibilita ajustes de som, muito menos correções. Isso traz como condição indispensável que o grupo esteja ainda mais preparado e ensaiado. “Na melhor das hipóteses, pode se gravar dois ou três *takes* de uma mesma música e editá-los posteriormente, ‘montando’ desse modo uma gravação ao vivo quase perfeita” (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p. 152).

A escolha da sala ou estúdio de gravação deve ser feita com maior cuidado, à utilização da ambiência natural do local, como a reverberação ou o abafamento do local, já que pode dificultar a edição, além da necessidade de um espaço adequado para acomodar toda a banda.

Por conta das menores possibilidades de edição e menos horas de gravação o custo diminui. O máximo que pode ocorrer é a necessidade de maiores gastos com horas em estúdios de ensaio, visto a necessidade de maior preparação do grupo.

Para finalizar devemos salientar que as “técnicas de microfonação apuradas são de importância primordial (...) É preciso ser prático e objetivo nas escolhas, pensar menos em criar e mais em registrar” (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p. 153).

A escolha do estúdio e do método de gravação é crucial para o sucesso de um projeto musical, pois cada opção apresenta suas vantagens e desvantagens.

Além disso, é importante considerar que a performance no palco difere significativamente de uma gravação:

Uma gravação, por sua vez, é feita para ser ouvida de forma repetida. Se houver algum erro, esse erro será repetido e ouvido para sempre (e pode ter certeza que ele parece se tornar mais perceptível a cada nova audição) (...)” (OLIVEIRA; LOPES, 2002, pp. 132 e 133).

5.1.2 Overdubbing:

6 Um "take" refere-se à gravação de uma performance específica em uma sessão de estúdio. Durante o processo, várias tentativas são realizadas para capturar a melhor interpretação de uma música.

O *overdubbing* consiste em gravar cada parte de uma música separadamente, adicionando faixas de áudio uma de cada vez.

A técnica – criada por Les Paul, em torno de 1950 – revolucionou o processo de produção em estúdio, definindo suas diversas fases. Agora, não era mais necessário que os músicos estivessem juntos em um mesmo ambiente para que a música fosse gravada [...]. Atualmente, a gravação em *overdub* é a mais utilizada na indústria fonográfica, especialmente em música *pop*, rock e música popular em geral (MACEDO, 2007).

Gravações realizadas por um único músico tocando diferentes instrumentos, ou por músicos localizados até mesmo em cidades distintas, tornam essa técnica extremamente popular, prática e cheia de possibilidades. Além disso, o controle minucioso e a variedade de edições e efeitos aplicáveis individualmente a cada instrumento são vantagens que merecem destaque. Desta forma, é possível chegar a “um grau de elaboração que às vezes leva a resultados que não podem ser reproduzidos ao vivo” (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p.131).

Uma crítica que pode ser feita ao *overdubbing* é justamente a ausência da interação direta entre os músicos, característica essencial das apresentações ao vivo. No entanto, isso não desvaloriza a gravação, já que músicos habilidosos conseguem, mesmo nessas condições, “passar uma impressionante sensação de ‘conjunto’ e ‘espontaneidade’”. Os recursos do estúdio podem e devem ser utilizados como forma de compensação pela falta de calor.” (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p.132).

O controle sobre cada uma das partes gravadas é significativamente maior, permitindo edições, processamento e a adição de efeitos em cada trilha de forma individualizada. Além disso, é possível substituir partes já gravadas ou incorporar novas camadas ao arranjo com facilidade.

Embora ao término da gravação muitas decisões referentes ao resultado final já tenham sido tomadas, é comum se gravar várias versões de um mesmo instrumento ou voz, ou mesmo versões alternativas de partes instrumentais e vocais específicas, que poderão estar ou não presentes na edição final (MACEDO, 2007).

5.1.2.1 Gravação Digital (MIDI)

O uso do *Musical Instrument Digital Interface* (MIDI) na produção musical revolucionou a forma como músicos e produtores criam, compõem e manipulam sons.

MIDI é a sigla de *Musical Instrument Digital Interface*, um padrão de comunicação de dados criado em 1983 por um acordo entre diversos fabricantes de instrumentos musicais norte-americanos e japoneses, para possibilitar a transferência de informações entre instrumentos musicais e computadores (MACEDO, 2007).

Esse protocolo permite a comunicação entre instrumentos musicais eletrônicos, computadores e softwares, transmitindo informações como notas, dinâmica, tempo e controle de parâmetros, sem transmitir áudio propriamente dito. Ele registra dados sobre a performance musical, como a altura das notas, duração, intensidade e outros aspectos, que podem ser manipulados posteriormente.

Os controladores MIDI são equipamentos destinados a enviar mensagens MIDI para uma fonte sonora. São projetados para servirem como interface sonora entre o músico e o módulo de som. O controlador mais utilizado é o teclado. Porém existem vários controladores MIDI sob a forma de outros instrumentos como pedaleiras MIDI, Violoncelo, Violino, Instrumentos de sopro, acordeon, pads de bateria, etc. que podem ser ligados nas portas MIDI da fonte sonora (MACEDO, 2007).

Com isso, produtores podem gerar uma vasta gama de sons, com os *samplers* e a modelagem virtual, é possível reproduzir o som de instrumentos acústicos com bastante fidelidade. Essa flexibilidade e o custo reduzido tornaram o MIDI uma ferramenta essencial na música eletrônica, hip hop, pop, e em muitos outros gêneros.

5.2 ESTÚDIO

Após compreender os diferentes métodos de gravação e decidir qual é o mais adequado para o seu projeto musical, o artista estará mais preparado para fazer a melhor escolha.

Antes de levar em consideração aspectos técnicos, é necessário saber quanto se pode e quanto é necessário gastar com o estúdio. Devemos levar em

consideração a palavra “necessário”, pois certos resultados não precisam de um estúdio de padrão elevadíssimo.

Além disso é preciso entender a importância do técnico de gravação:

Antes de escolher o estúdio, procure ouvir gravações que tenham sido feitas nos estúdios que você tem em vista, selecione aqueles que apresentarem uma qualidade satisfatória e descubra se o resultado é devido ao estúdio, ao técnico de gravação ou aos dois. (...) Muitas vezes, a qualidade sonora de uma gravação é devida ao técnico e não ao estúdio. (...) Pode compensar contratar um técnico com uma qualidade de trabalho conhecida e alugar um estúdio mais barato (OLIVEIRA; LOPES, 2002, pp. 89, 90).

Devido aos avanços tecnológicos que tornaram os equipamentos de gravação e produção musical (como softwares de áudio digital e interfaces de som), mais acessíveis, os *home studios*⁷ ganharam popularidade e se tornaram uma opção relevante a ser considerada ao escolher onde gravar.

A virtualização é apenas mais uma ferramenta à disposição dos artistas, oferecendo novas opções criativas, é possível misturar a gravação de instrumentos analógicos com o uso do MIDI para produzir sons inovadores e únicos.

Deve-se lembrar do arranjo, dos instrumentos que serão utilizados, e do tipo de gravação — *overdubbing* ou ao vivo — para definir o que será necessário. Qual o padrão técnico mínimo procurado? Essas necessidades podem ser supridas por um *home studio* ou um estúdio tradicional?

Embora estúdios tradicionais e *home studios* apresentem diferenças, é totalmente viável alcançar uma qualidade profissional em ambos. Hoje em dia, a tecnologia avançada e o acesso às ferramentas de produção permitem que produções caseiras atinjam níveis de excelência semelhantes aos de grandes estúdios, desde que utilizados com habilidade e precisão técnica.

Um exemplo desse feito é o álbum “*El Mal Querer*”, da cantora espanhola Rosalía, que conquistou um Grammy e seis Grammys Latinos e “foi quase todo gravado de maneira artesanal, na casa de El Guincho, e 100% independente” (TANGERINA, 2022).

⁷ *Home studio*: é um estúdio de gravação montado em casa

5.2.1 Estúdio profissional

Uma das vantagens ao se gravar em um grande estúdio profissional são os equipamentos de áudio de altíssima qualidade, como microfones, mesas de som e acústica especialmente tratada, que garantem uma captação sonora mais precisa e detalhada. Além disso, a presença de engenheiros e produtores experientes pode elevar o nível técnico da produção. Esses estúdios também dispõem de espaços projetados para acomodar gravações de bandas, orquestras ou vocais com maior isolamento e controle acústico, o que é difícil de replicar em um *home studio*.

Em uma matéria para o portal Correio Braziliense, Nahuel Bronzini (2021), arranjador, produtor e engenheiro de som argentino vencedor do Grammy, apresenta os dois lados da questão:

Eu amo os estúdios e acho que eles têm uma magia. Há algo especial em poder ouvir o que você está tocando em boas caixas de som, amplificadores. Tem um ritual em todo este evento de gravar' (...) o trabalho em grandes parafernálias está, pouco a pouco, perdendo espaço. 'Muitas vezes, você só está pagando para ter a experiência de gravar em um estúdio', afirma o profissional. 'Claro que tem o equipamento, mas se você sabe o que você faz, pode gravar em alta qualidade com bem pouco equipamento', completa.

Outro aspecto importante a ser considerado é a disponibilidade do estúdio e a pressão de finalizar a gravação rapidamente, devido ao custo por hora de uso: "Contudo, quando um artista vai para um estúdio. Ele tem o sentimento de que tem que entregar tudo naquele momento, ele precisa acertar, tem a pressão das pessoas em volta. Então, algumas pessoas estão preferindo experiências diferentes" (Correio Braziliense, 2021).

5.2.2 Home studio

Gravar em um *home studio* oferece diversas vantagens, começando pela flexibilidade de horários, permitindo que o artista trabalhe no próprio ritmo, sem a pressão do tempo ou custos adicionais por hora. Na mesma matéria para o Correio Braziliense, Daniel Félix (2021), engenheiro de som, que trabalha há mais de 20 anos com a banda Natiruts discorre sobre-o assunto:

Vale mais a pena gravar no próprio tempo, em casa, fazendo 100 vezes a mesma coisa, até ficar bom, do que pagar duas horas caras de estúdio e ter que fazer correndo', (...) Segundo o especialista, o estúdio é uma ferramenta que nunca vai se sobrepor à criatividade e ao trabalho do músico. 'Uma boa gravação não substitui talento. Às vezes, nem está tão bem gravado, mas tem tanta musicalidade e emoção que atinge as pessoas do mesmo jeito', acrescenta.

O ambiente mais íntimo e familiar favorece a criatividade, proporcionando uma atmosfera descontraída para experimentar novas ideias.

Além disso, o investimento inicial em equipamentos pode ser mais acessível a longo prazo, uma vez que o músico ou produtor pode reutilizá-los para várias gravações. O *home studio* também elimina a necessidade de deslocamento e facilita revisões e ajustes durante o processo de produção, garantindo mais controle criativo sobre o projeto.

A popularização dos *home studios* transformou e revolucionou a produção musical, democratizando o acesso à criação e gravação de música. Na mesma matéria, o produtor musical Jojo Baby discorre sobre isso:

Jojo acredita que o *home studio* é a cara da nova geração. 'Com certeza, é algo que chegou muito forte de uns anos para cá, principalmente, com a onda hip-hop e no rap crescendo, além do rock independente. Eu diria que ele se tornou imprescindível para lançar carreiras artísticas

5.2.3 Gravação híbrida

A gravação híbrida, que combina o uso de estúdios profissionais com *home studios*, tornou-se uma prática comum na produção musical moderna. Essa abordagem permite aproveitar o melhor de ambos os mundos. Por exemplo, instrumentos que exigem uma captação mais complexa, como a bateria, que precisa de vários microfones para uma gravação de qualidade, podem ser registrados em um estúdio profissional, com tratamento acústico adequado e técnicos experientes.

Por outro lado, gravações que não dependam tanto da acústica ambiente, como guitarras ou sintetizadores, podem ser realizadas em um *home studio*, onde a necessidade de equipamentos avançados ou de muitos microfones é reduzida. Isso

proporciona mais flexibilidade e economia, já que o artista pode dedicar mais tempo à criação e à experimentação sem o custo elevado de alugar um estúdio por longos períodos.

Músicos, produtores e engenheiros de som podem colaborar remotamente, trocando faixas gravadas de diferentes locais, integrando os resultados finais em um só projeto. Esse modelo de produção foi impulsionado pelas tecnologias de gravação digital e pela facilidade de envio de arquivos online, permitindo que músicos de várias partes do mundo contribuam para um álbum ou música sem estarem fisicamente no mesmo espaço

6 PÓS-PRODUÇÃO

A pós-produção musical é a fase final de qualquer projeto de gravação e desempenha um papel essencial para garantir que o produto fonográfico, no caso o EP, esteja pronto tanto musicalmente quanto em termos de mercado.

6.1 MIXAGEM

A mixagem é o processo de equilibrar os volumes dos diferentes elementos sonoros de uma gravação, garantindo que cada som tenha o seu espaço adequado dentro da faixa. Além disso, envolve o tratamento individual de cada trilha com efeitos e ajustes, bem como o posicionamento dos sons no campo estéreo para criar profundidade e clareza na produção (MACEDO, 2007).

Mais tecnicamente falando, mixar também é “processar o equilíbrio harmônico, a intensidade relativa, a resposta de transiente, a intensidade e a posição aparente de cada som em um ambiente fictício” (LOPES, 2019). É nessa etapa também que são trabalhados os timbres com o uso *reverbs*, *delays*, *chorus*, compressores, *harmonizers*, *aural exciters* etc. (OLIVEIRA; LOPES, 2002, p. 166).

A mixagem não se resume a um processo técnico com etapas rígidas que funcionam para qualquer música; ela também exige um componente artístico que se adéqua ao gênero musical. Isso significa que, além da aplicação de técnicas específicas, é necessário considerar a coerência estética com a proposta do artista (MACEDO, 2007). Portanto, mixar gêneros como pop, romântico, punk ou eletrônico demanda abordagens e procedimentos distintos, adequando-se às particularidades de cada estilo musical.

Após todo o trabalho estético e sonoro, a etapa final da mixagem consiste em adequar a gravação ao formato sonoro exigido pelo mercado atual. Nessa fase, a gravação multipistas é reduzida para o formato final destinado à comercialização, geralmente em dois canais (estéreo), que tem sido o padrão da indústria fonográfica desde a década de 1960 (MACEDO, 2007).

6.2 MASTERIZAÇÃO

A masterização é a etapa final do processo de produção musical, a última fase pela qual a música passa antes de ser distribuída. A masterização deve levar em consideração a mídia final na qual a gravação será comercializada – vinil, CD, DVD ou arquivo digital –, pois cada uma possui características específicas (MACEDO, 2007).

O objetivo da masterização é “polir” a mixagem para o melhor som possível. O objetivo é tornar a faixa mais audível, soar melhor e mais compatível com vários tipos de alto-falantes, geralmente ajustando coisas como equalização, compressão, limitação e aprimoramento estéreo. (...) Os engenheiros de masterização também buscam alcançar um equilíbrio geral, mas ao contrário da mixagem, eles buscam fazê-lo em um espectro mais amplo, na música como um todo e em todo o álbum (MOISES.AI, 2021).

Faz parte da função desse processo definir a ordem das músicas, ajustar os *fade in* e *fade out*⁸ e determinar o intervalo entre as faixas. Diferente da mixagem, que trabalha as trilhas individualmente, a masterização atua sobre a gravação como um todo, utilizando recursos semelhantes. O objetivo é garantir uma homogeneidade de timbre, volume e sonoridade entre todas as faixas, proporcionando coesão ao projeto final (MACEDO, 2007).

6.3 IDENTIDADE VISUAL E CAPA DO EP

Certamente uma boa capa não salvará uma música ruim, mas uma identidade visual ruim pode dificultar a identificação e conexão do ouvinte com o produto (o EP), portanto, se esses dois fatores não existirem, a probabilidade do ouvinte certo chegar a escutá-lo diminuirá drasticamente.

Engana-se quem acredita que basta uma boa música, o *Spotify for Artists* por exemplo, prova mostrando os efeitos do canvas (vídeos curtos que passam em *loop* enquanto se escuta uma faixa):

8 Fade in e fade out são técnicas de transição de áudio. O fade in consiste no aumento gradual do volume de um som, partindo do silêncio até atingir seu nível máximo, enquanto o fade out é o processo inverso, com a redução progressiva do volume até o silêncio. Essas técnicas são frequentemente usadas para criar introduções ou encerramentos suaves em gravações.

A utilização de um bom Canvas aumentou o compartilhamento de faixas em até 200%, além do aumento em streams, salvamentos e visitas ao perfil do artista. Ao simplesmente permitir que os fãs compartilhem o seu Canvas com amigos, você pode alcançar um novo e vasto público com base no seu recurso visual. Não se esqueça: a música não é mais apenas um formato auditivo⁹ (SPOTIFY, 2020).

A questão que estamos tratando no momento não é sobre o canvas do spotify, mas da importância que o artista deve dar para a identidade visual, mesmo assim, tais fatos expostos pelo próprio *Spotify for Artists* comprovam a importância que a imagem tem para a música. O trabalho musical é feito para ser ouvido, porém a imagem é uma das formas usadas para atrair ouvintes e também conectar-se com a audiência.

A imagem torna-se ainda mais importante para artistas estreantes cujo nome ainda não é associado à música, pois pode ser usada como uma estratégia para atrair ouvintes por meio de uma identidade visual que chame a atenção.

Leo Pinotti, Diretor de Arte e Sócio da Art Intel que trabalha com música e visual há cerca de 18 anos, na matéria “Artes para Capas de *singles* e álbuns potencializam mensagens das músicas; conheça cases” de 2020 para o antigo portal “mundo da música” (atual Popline) fala também sobre a memorização:

A arte ligada à música tem essa sensibilidade para ajudar a memorizar, ainda mais hoje em dia que a gente vive em uma era de informação rápida e as pessoas acabando digerindo rápido e descartando rápido, o produto, a obra. Então, as artes, o visual, a capa, uma direção de arte, eles ajudam a memorizar a experiência que a música está trazendo.

A estratégia da atenção e da memorização se torna especialmente válida ao lembrarmos que dentro do disputado atual cenário musical, de acordo com Odilon Borges para matéria da UBC desse ano (2024), “120 mil canções são publicadas a cada dia nas plataformas de *streaming*”.

Não basta ter uma capa bonita e atraente para que essa missão seja cumprida; é também necessário que a mesma transmita a atmosfera e o estilo das

9. Original: “Adding a high-quality Canvas has increased track shares by up to 200 percent, in addition to lifts in streams, saves, and artist profile visits. By simply enabling fans to share your Canvas with their friends, you can reach vast new audiences on the strength of your visuals. Don’t forget—music is not just an auditory format anymore.”

músicas da obra. Chamar atenção é uma boa técnica desde que o público certo seja alcançado.

O gênero musical precisa transparecer na identidade visual para que o ouvinte que o consome possa se identificar e querer escutar a música. O ideal é que o público consiga supor o estilo musical ao ver capa e que essa suposição seja próxima da resposta certa, como um estilo semelhante.

Uma boa forma de se guiar durante o processo de elaboração de uma capa é entender como um nicho específico está se comunicando visualmente. Pesquisar o que esse grupo de artistas está fazendo e quais inspirações visuais estão sendo utilizadas pode ser o início de um bom caminho para ter um resultado visual que converse com o público-alvo. Durante esse processo ficará perceptível o que é comum ao nicho e o que é a individualidade desses artistas.

A adequação à imagem do estilo não significa necessariamente que se deve podar a originalidade, é necessário manter a individualidade do mesmo para que dentro desse nicho musical específico, ele seja reconhecido. Ainda na matéria do portal “Mundo da Música”, Felipe Thomaz, (responsável pela criação da capa do álbum "Eu Feat. Você" do Melim e atualmente Diretor de Conteúdo da U.M Music) discorre sobre a identidade visual do artista:

Eu me arrisco a dizer que nunca foi tão importante um artista ter uma identidade visual bem estruturada. Pelo volume de informação que a gente recebe, tanto em rede social, quanto em plataformas de *streamings*, você possui uma marca que converse com o todo, com a tua identidade musical, artística, você sai um pouco à frente. Porque quando o público tem acesso ao seu conteúdo, ele já consegue reconhecer de quem é, e consegue assimilar, *linkar* àquela música com um projeto muito maior.

Cada artista tem o seu próprio processo de criação musical e do mesmo jeito é o desenvolvimento de uma Identidade visual, portanto não existe um passo a passo único e irrefutável. Entretanto, depois de compreender a identidade do nicho, Felipe sugere uma boa ideia de segundo passo:

Não existe uma fórmula, mas, se eu pudesse colocar uma metodologia, seria para entender bem onde àquele artista quer chegar, por onde àquele artista já passou e com quem que se deseja comunicar. Tendo esses pilares em mente, você começa a procurar referências e inspirações que dialoguem com isso, não necessariamente dentro do universo da música, do mercado musical – o ideal até é que seja fora – que você traz um frescor, uma novidade ao universo e não fica preso a ninguém, não copia ninguém.

6.4 DISTRIBUIÇÃO MUSICAL.

Após a produção de um EP, a distribuição musical desempenha um papel essencial ao garantir que a música chegue ao público. Uma abordagem eficaz de distribuição assegura que o EP seja disponibilizado em plataformas de *streaming* e lojas digitais, ampliando sua visibilidade e alcance.

O processo de distribuição musical segue três etapas principais realizadas pelas distribuidoras. Primeiro, os artistas enviam suas músicas, capas e informações relevantes para a distribuidora. Em seguida, a empresa direciona as faixas para diversas plataformas digitais, como Spotify, Apple Music e Deezer. Por fim, as distribuidoras monitoram o desempenho das músicas, coletam as receitas geradas e distribuem os ganhos aos artistas, assegurando a remuneração pelo sucesso de suas obras (NIKITA, 2024).

A distribuição musical passou por uma transformação radical nas últimas décadas, impulsionada pela digitalização e pela popularização da internet. Abordaremos exclusivamente a distribuição digital, considerando a diminuição dos formatos físicos e a predominância do *streaming* no mercado, como descrito na notícia da Folha Vitória de fevereiro de 2024 com o título “*Streaming* lidera consumo de música no Brasil e no mundo”: “Com 99,2% das receitas no Brasil e 67% no âmbito global, os *streamings* lideram com folga a preferência dos ouvintes.”(FOLHA VITÓRIA, 2024).

Embora os artistas possam usar os serviços de *streaming* para distribuir suas músicas, eles não têm acesso direto para subir faixas sem a intermediação das distribuidoras.

6.4.1 Como escolher uma Distribuidora digital

Não existe a melhor distribuidora, mas sim aquela que melhor atende ao perfil e às necessidades do artista, portanto: “vale a pena estudar o que mais se encaixa no seu perfil, levando em consideração também as formas de repasse” (ALMEIDA; FRANCINE, 2020, p. 36).

Ao escolher, é fundamental prestar atenção a alguns pontos-chave.

Um deles são os custos e comissões. É muito importante verificar cuidadosamente as taxas cobradas, pois algumas distribuidoras utilizam modelos de pagamento fixos, enquanto outras retêm uma porcentagem dos ganhos, o que pode impactar diretamente a receita (ALMEIDA; FRANCINE, 2020)

Também é essencial entender o que a distribuidora oferece em troca de cobranças ou porcentagens mais altas. Algumas disponibilizam serviços de gerenciamento, como profissionais de marketing, conteúdo e vídeos, que trabalharão para garantir o melhor desempenho da música, porém é preciso entender que: “A medida que seu projeto vai ganhando mais relevância, as agregadoras podem se interessar em estreitar a parceria, buscando mais visibilidade dentro das plataformas” (ALMEIDA; FRANCINE, 2020, p. 36).

É importante avaliar se esses recursos são relevantes ou se é possível realizar esse trabalho com outra empresa ou de forma independente. Normalmente, esse tipo de contrato tem uma duração mais longa, entre 3 e 5 anos (James Lima).

Além disso, é importante considerar a abrangência das plataformas de *streaming* que a distribuidora alcança e garantir que ela distribua, no mínimo, para as principais.

Por fim, o mais importante é ler atentamente e compreender os termos contratuais. Algumas distribuidoras exigem exclusividade, enquanto outras oferecem mais flexibilidade, permitindo maior liberdade ao artista.

Algumas das distribuidoras mais conhecidas são Altafonte, CD Baby, ONErpm e Tratore (ALMEIDA; FRANCINE, 2020).

6.4.2 Metadados

Metadados são as informações incorporadas em um arquivo de áudio usadas para identificar o conteúdo. Entre essas informações estão desde nome da música e do artista até informações um pouco mais complexas, porém essenciais

extremamente importantes, pois o mecanismo das plataformas de *streaming* são baseadas em metadados (LANDR, 2024).

Os metadados inseridos nas músicas permitem que elas sejam armazenadas, classificadas e identificadas corretamente em diversas plataformas, como Spotify, Apple Music, YouTube e Shazam. Esses dados tornam as faixas rastreáveis, facilitando o acompanhamento de seu desempenho.

Os *royalties* das músicas dependem diretamente da organização dos metadados. Se não forem devidamente catalogados, o artista corre o risco de não receber os créditos e pagamentos devidos pelas reproduções de suas obras (LANDR, 2024).

Esses dados serão requisitados no momento do cadastro da obra para sua distribuição: “Sua gravadora ou distribuidora definem os metadados antes de nos entregarem suas músicas” (Spotify, 2024). O preenchimento incorreto das informações referentes aos metadados pode interromper o lançamento. Se estiverem incompletos ou incorretos, a música não estará apta para a distribuição digital.

Tomaremos como exemplo as informações requisitadas pela distribuidora CDBaby de acordo com o seu “Guia completo para distribuição digital de música” (2022):

- a) Nome de artista:
- b) Título(s) da(s) música(s)
- c) Título do lançamento: o nome para a coleção de músicas, como o nome do EP.
- d) Áudio de alta qualidade: deve seguir os requisitos da distribuidora
- e) Arte da capa: deve seguir os requisitos da distribuidora
- f) Todos os créditos do(s) artista(s) principal(is) ou participante(s)
- g) Informações do compositor e da editora de cada música
- h) Outros metadados como: --
 - Versão ao vivo
 - Música cover
 - composição em Domínio Público
 - conteúdo explícito

- i) Código UPC (também conhecido como UPC ou código universal de produto)
- j) Código ISRC
- k) Data de lançamento
- l) Informações do selo e de direitos autorais

7 FONTES DE RECEITA

A lei brasileira de direitos autorais (9.610/98) garante que os autores e demais artistas sejam remunerados pelo uso de suas músicas quando as mesmas forem utilizadas por terceiros.

Os *royalties* representam o pagamento que compositores, intérpretes, músicos, editores e produtores fonográficos recebem pela execução de suas obras, como em rádios, plataformas de *streaming*, eventos e *shows*. Esse sistema de remuneração é essencial para garantir que os artistas sejam recompensados de forma justa pelo uso contínuo de suas criações.

Nesse capítulo serão apresentados os direitos que geram remunerações referentes ao fonograma e o que é necessário para ser remunerado.

Para que um artista brasileiro compreenda todo esse processo, é necessário que ele comece entendendo o que é o ECAD e suas associações, visto que essas entidades cumprem diversas funções essenciais para que a arrecadação e, conseqüentemente, a remuneração sejam efetivas.

7.1 ECAD E ASSOCIAÇÕES ARRECADADORAS

O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) é uma associação civil de natureza privada sem finalidade econômica e sem fins lucrativos, constituída por associações de direitos de autor e dos que lhe são conexos, instituída pela Lei.

Apesar de ser uma entidade privada, necessita de autorização do Poder Público para funcionar, já que exerce uma função exclusiva.

Toda a nossa atuação é pautada pelas leis 9.610/98 e 12.853/13, que regem o direito autoral no Brasil. Além do permanente acompanhamento de atividades por parte das associações de música que nos administram, temos nosso trabalho supervisionado pelo Ministério da Cultura (ECAD).

O ECAD tem como função centralizar a arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública de músicas em emissoras de rádio e TV, shows, eventos, estabelecimentos comerciais, cinemas, plataformas de *streaming*,

entre outros. Além disso, também centraliza a documentação de obras musicais e fonogramas brasileiros.

Sua função principal é:

- a) arrecadar os direitos autorais de usuários que utilizam músicas publicamente;
- b) identificar as músicas captadas conforme o segmento em que foram tocadas;
- c) distribuir os valores arrecadados para as associações de música, que remuneram os compositores e demais artistas filiados a elas.

Sua sede está localizada na cidade do Rio de Janeiro e conta com 21 unidades distribuídas pelas principais capitais e regiões do Brasil. Além disso, possui o apoio de 12 agências credenciadas, que atuam em municípios do interior.

7.1.1 Gestão coletiva

O ECAD é um escritório de arrecadação e distribuição de direitos autorais, que opera por meio de gestão coletiva e é administrado por sete associações.

Entende-se por 'gestão coletiva' o exercício dos direitos intermediado por organizações que agem em representação dos titulares (art. 98, da Lei dos Direitos Autorais). A gestão coletiva é, portanto, um tipo de administração conjunta de direitos autorais, na qual os titulares autorizam organizações a controlar o uso de suas obras, conceder licenças em troca de remuneração baseada em sistema de tarifas e distribuir a remuneração entre os titulares dos direitos (Secretaria Nacional de Direitos Autorais e Propriedade Intelectual; Secretaria Especial da Cultura; Ministério do Turismo, 2021, p. 8).¹⁰

Atualmente são sete associações de gestão coletiva musical. As associações efetivas que fazem parte da Assembleia Geral, que possuem direito a voto decisório sobre a administração do ECAD, são: Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS), Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (AMAR), Associação de Intérpretes e Músicos (ASSIM), Sociedade Brasileira de

¹⁰ Guia Gestão Coletiva. Brasil, 2021.

Autores, Compositores e Escritores de Música (SBACEM), Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (SICAM), Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais (SOCINPRO) e União Brasileira de Compositores (UBC).

Essas associações representam classes da cadeia produtiva como compositores, intérpretes, músicos, editoras e produtores fonográficos, que são os titulares dos direitos autorais. Suas funções incluem:

- Cadastro dos titulares e de suas obras;
- Atendimento e relacionamento com os membros associados;
- Repasse dos valores arrecadados pelo ECAD;
- Definição das normas de arrecadação e de distribuição dos direitos autorais baseadas em critérios adotados internacionalmente (ECAD, 2024).

Ao se filiar a uma das associações, o artista assegura uma gestão eficiente de seus direitos autorais e um monitoramento constante do uso de suas obras.

7.2 IPI, CÓDIGO CAE E IP BASE NUMBER

Interested Parties Information (IPI) é uma base de dados de titulares de direitos autorais (autores e editores), cuja principal finalidade é identificar corretamente os detentores desses direitos nas sociedades de gestão coletiva em todo o mundo (ABRAMUS). Os dados contidos nessa base incluem:

- a) nome do titular;
- b) pseudônimos (se houverem);
- c) tipo de produção de cada obra (musical, dramática e literária);
- d) a sociedade em que está filiado;
- e) seu território de representação.

Há dois códigos contidos nesta base:

- a) CAE: código numérico de 9 dígitos para cada nome que o titular utiliza;
- b) *IP Base Number*: código único para cada titular composto com a letra “I” e um sequencial numérico (I-XXXXXXXXXX-X).

Essa base é necessária para que organizações como *Performing Rights Organizations* (PROs), *Mechanical Rights Organizations* (MROs) e *Collective Management Organizations* (CMOs) garantam o pagamento dos *royalties* baseadas em dados corretos (VIEIRA, 2021).

É necessário que o compositor esteja atento em relação ao seu código IPI/CAE, pois eles irão assegurar o recebimento dos *royalties* no mundo todo.

7.3 FORMAS DE REMUNERAÇÃO

Existem diversos direitos relacionados à exploração comercial de músicas, todos amparados pela lei de direitos autorais. Alguns derivam exclusivamente da obra musical, enquanto outros também estão vinculados ao fonograma.

Quadro 2 – Síntese da Relação de direitos autorais de compositores e artistas fonográficos.

Direito	Descrição	ISWC	ISRC
		Composição	Fonograma
Reprodução	Reproduzir em cópias e distribuir trabalhos musicais protegidos por direitos autorais, como registros fonográficos e videofonográficos, por todas as formas e meios, inclusive em suportes físicos e <i>downloads</i>	x	x (mecânico)
Execução pública	Executar publicamente o trabalho gravado e protegido por direitos autorais por execução direta da gravação ou por meios de transmissão como estações de rádio e TV, terrestres, por satélite ou <i>online</i> , e plataformas digitais	x	x
Execução pública ao vivo	Executar publicamente e ao vivo, de maneira presencial ou por transmissão <i>online</i> , o trabalho protegido por direitos autorais	x	
Sincronização	Uso licenciado de composições e fonogramas em produções audiovisuais, como filmes publicitários, <i>videogames</i> , produções cinematográficas, televisivas etc.	x	x
Derivados por Exibição	Exibir publicamente cópias de partituras, títulos ou letras de música por meio de imagens (foto, vídeo, televisão, filme ou <i>Internet</i> etc.)	x	
Derivados por Adaptação	Preparar trabalhos derivados com base no trabalho protegido por direitos autorais (p. ex., novos arranjos, versões, <i>remixes</i> , <i>samples</i> , edições, remasterizações etc.)	x	x

Fonte: MORALES, 2023.

Os direitos patrimoniais (lucro) gerados a partir desses direitos são chamados de *royalties*.

Trataremos com mais detalhes apenas dos direitos relacionados também ao ISRC.

7.3.1 Direito de reprodução

O direito de reprodução (ou fonomecânico) refere-se ao direito do produtor fonográfico e compositor de receberem *royalties* provenientes da reprodução física ou digital de uma música, como em CDs, vinis, *downloads* digitais e serviços de *streaming* (JURISTAS, 2024).

Esses *royalties* são geralmente negociados pelo próprio titular, por sua editora, distribuidora ou gravadora.

Trataremos especificamente dos *streamings* nessa sessão por atualmente ser a principal forma de consumo da música de acordo com a matéria de 2022 do G1: “*Streaming* pago se consolida como principal forma de consumo de música no mundo em 2022 — Relatório global aponta que audição em apps por assinatura como Spotify cresceu para 24% do total.” (G1, 2022).

A partir disso usaremos informações disponibilizadas pelo Spotify por ser o “serviço de *streaming* de música mais popular” (EXPRESSVPN, 2023).

De acordo com a própria plataforma, as músicas ganham dois tipos de *royalties*:

- *Royalties* de gravação: o valor que o detentor dos direitos recebe pelas gravações que estão no Spotify. Os artistas recebem o pagamento pelo licenciador que enviou as músicas (normalmente, a gravadora ou distribuidora).
- *Royalties* de composição: o valor que o compositor ou proprietário de uma composição recebe. Os pagamentos são enviados às editoras, sociedades de gestão e agências no território de uso (SPOTIFY, 2024).

O cálculo e o processamento dos *royalties* pelo Spotify também é explicado pelo mesmo:

Nós distribuimos a receita líquida das assinaturas *Premium* e dos anúncios aos detentores dos direitos. Para calcular a receita líquida, tiramos os impostos, taxas de processamento de cartões de crédito, cobranças e outras coisas, como comissões de vendas. Depois, determinamos a parte de cada detentor de direitos pelo número de *streamings*. Para isso, somamos o total de *streamings* em um certo

mês e determinamos a proporção que corresponde às músicas de propriedade do detentor de direitos ou controladas por ele.

Após a plataforma efetuar o pagamento aos detentores dos direitos, estes repassam os valores aos artistas conforme os termos estabelecidos em seus contratos. A data e o valor do pagamento dependem desses acordos firmados entre as instituições e os artistas.

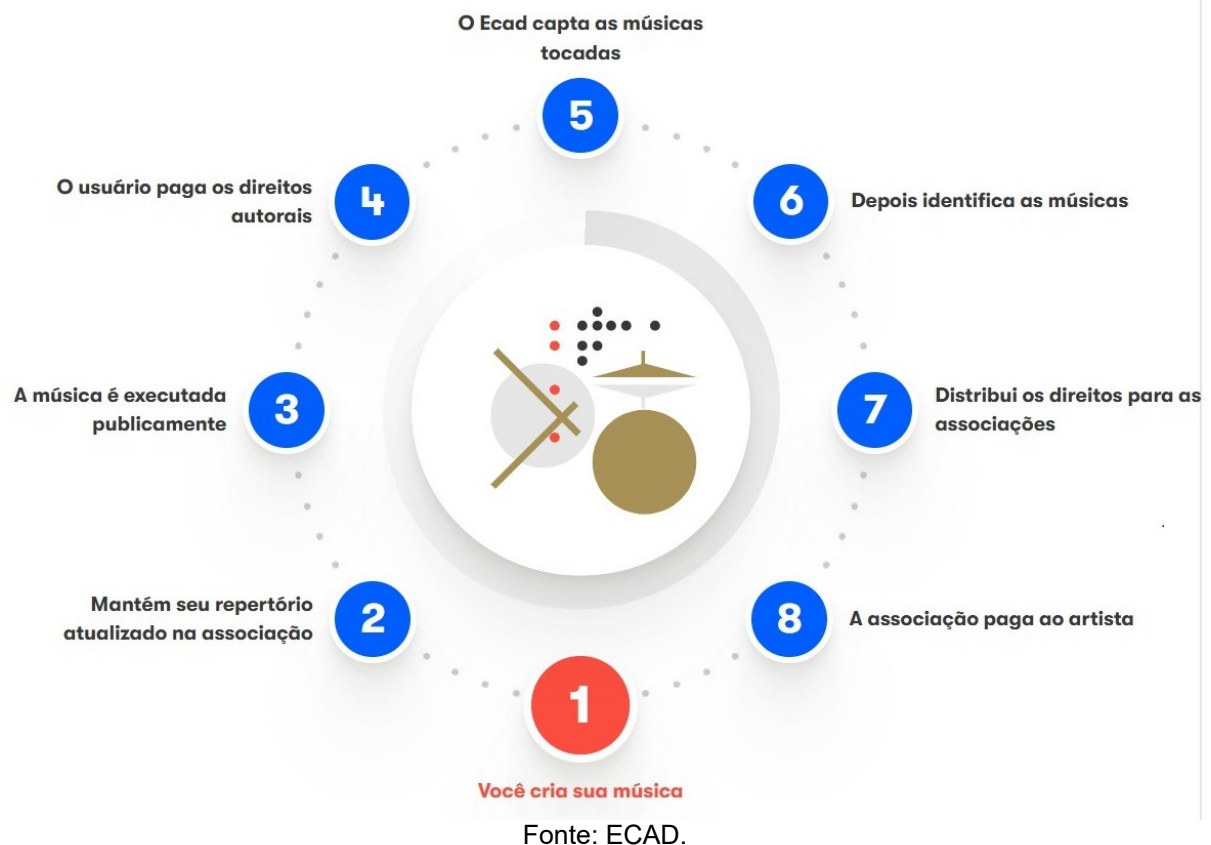
7.3.2 Direitos de execução pública

O direito de execução pública refere-se ao direito do produtor fonográfico e do compositor de receber *royalties* provenientes da execução de seu fonograma/composição em lugares públicos como rádios, televisão, filmes, restaurantes, lojas, eventos ao vivo e demais locais de frequência coletiva.

O ECAD realiza a cobrança de direitos autorais sempre que há execução pública de músicas. Após a arrecadação dos valores e a identificação das músicas tocadas, o montante é distribuído para as associações às quais os compositores, artistas, produtores e outros envolvidos estão filiados, para que façam o devido repasse.

Desde a identificação das músicas tocadas nos estabelecimentos até o pagamento dos direitos dos artistas, a gestão coletiva funciona em um ciclo, formado por 8 etapas:

Figura 4 – Ciclo de gestão coletiva.



A etapa 2 é crucial para que o artista garanta o recebimento de seus *royalties*:

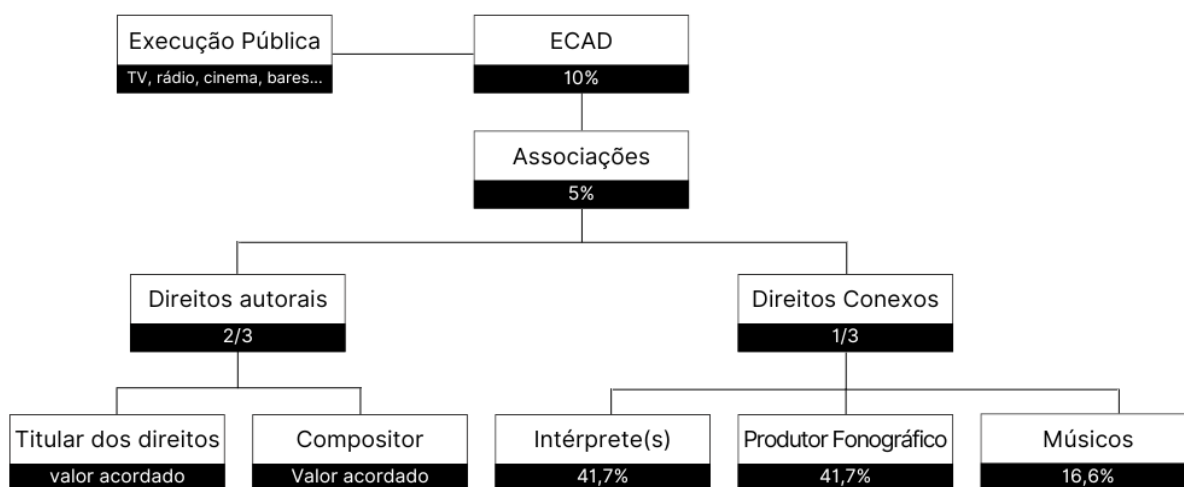
Para poder receber direitos autorais, basta procurar a associação de música de sua escolha. No momento da filiação, você deve cadastrar seus dados pessoais e também artísticos, como as suas músicas (obras e fonogramas). A associação passa a fazer a gestão dos seus direitos autorais, tornando-se a sua representante no que se refere à execução pública de músicas.

Sempre que criar um novo trabalho, é preciso fazer o cadastro dele na sua associação, mantendo seu repertório sempre atualizado no banco de dados da gestão coletiva.

As associações de música e o ECAD compartilham o acesso a esse banco de dados, possibilitando que uma música captada seja identificada e associada corretamente ao cadastro correspondente (ECAD).

Com exceção do valor a ser dividido entre o compositor e o titular dos direitos autorais da composição (geralmente a editora), no caso da execução pública, as porcentagens são fixas, conforme mostra o diagrama abaixo:

Figura 5 – Fluxo e porcentagens de distribuição de *royalties*.



Fonte: autor.

A distribuição dos *royalties* aos titulares de direitos autorais de execução pública é realizada mensalmente, trimestralmente, semestralmente ou anualmente, conforme o Calendário de Distribuição do ECAD.

O período de pagamento varia de acordo com o segmento no qual essa música foi tocada. Os valores de arrecadação de *shows*, por exemplos, são distribuídos todos os meses, enquanto os de cinema apenas nos meses de março, junho, setembro e dezembro (ECAD).

O valor cobrado de Execução Pública não varia em função do tipo de comércio, mas sim da forma de utilização da música (ao vivo ou mecânica), da área sonorizada do local e do ramo de atividade. Além disso, estabelecimentos comerciais, emissoras de rádio e cinemas, por exemplo, contam com critérios de cobrança diferentes devido à natureza de suas atividades e da sua utilização musical.

O cálculo do direito autoral é feito com base nos critérios estabelecidos no Regulamento de Arrecadação, definido pelas associações.

Tanto o Calendário de distribuição quanto o Regulamento de arrecadação estão disponíveis no portal do ECAD para consulta.

7.3.3 Direito de Sincronização

O direito de sincronização refere-se ao direito do titular dos direitos autorais de receber *royalties* pela inclusão de sua música em obras audiovisuais, como filmes, novelas, séries, documentários, propagandas, entre outros.

Se uma produtora audiovisual quiser incluir uma música sua em um de seus trabalhos, como um filme, novela ou comercial, é necessário obter uma autorização de sincronização. Essa autorização pode ser concedida mediante pagamento, cujo valor é tipicamente negociado caso a caso entre o titular dos direitos, a editora da obra ou a gravadora. De acordo com o “Guia – Música em audiovisual”:

Muitos fatores podem ajudar a formar o preço que você quer cobrar, como o tempo que a música será usada no audiovisual, como ela está sendo usada (se é música de abertura, fundo ou se tem destaque no filme) e até mesmo a visibilidade da produção. Justamente por causa desta multiplicidade de fatores, na prática o valor desta autorização pode variar muito, de gratuita a alguns milhares de Reais (UBC, p. 5).

Além do direito de sincronização, há também o direito de execução pública, que pode gerar renda adicional para o autor da música. Esse direito se refere à remuneração pela execução (ou uso) da música em obras audiovisuais.

De forma geral, ele é mais perene, ou seja, mais duradouro já que irá depender da quantidade de vezes e por quanto tempo o filme, a novela, a série, etc. cuja música está incluída será executada publicamente. Além disso, esse direito segue as normas de arrecadação de direitos autorais e é exercido pelo ECAD (MILK Music, 2023).

Mesmo que o detentor dos direitos autorais de uma obra já tenha autorizado sua inclusão em uma produção audiovisual e recebido o valor acordado, a lei garante a cobrança de uma taxa pela execução pública dessa obra, gerando, assim, uma segunda fonte de renda.

8 CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo fornecer um manual prático sobre o processo de produção de um EP, auxiliando músicos a navegarem pelos diversos aspectos técnicos, legais, gerenciais e financeiros envolvidos. Inicialmente, explorou-se o conceito de EP, sua relevância no mercado musical atual e as vantagens que oferece em relação a outros formatos. Em seguida, foram abordadas questões essenciais, como os direitos autorais e conexos, apresentando as principais leis e práticas que garantem a proteção das criações artísticas e o licenciamento adequado.

Na etapa de pré-produção, destacou-se a importância de um planejamento cuidadoso, incluindo a seleção de repertório, o gerenciamento de cronogramas e o controle financeiro, além de alternativas de financiamento. A escolha dos profissionais envolvidos, como produtores e arranjadores, também foi discutida como crucial para a qualidade do projeto.

A produção abrangeu a análise de métodos de gravação, seja em estúdio profissional, *home studio* ou uma combinação híbrida, considerando as técnicas mais adequadas para cada contexto. Na sequência, a pós-produção abordou a mixagem, masterização, design de capa e distribuição, com orientações sobre a escolha de distribuidoras e a organização dos metadados.

Finalmente, explorou-se as formas de remuneração, destacando o papel do ECAD, associações arrecadadoras e códigos internacionais de identificação como ISRC e ISWC. Enfatizou-se também a importância de uma gestão consciente dos direitos e receitas, assegurando remuneração justa e sustentável.

Este manual fornece uma base sólida para a produção de EPs, considerando a importância crescente desse formato no mercado atual. Este evidencia a necessidade de um conhecimento mais amplo para consolidar uma carreira musical sustentável, oferecendo uma estrutura confiável para as produções, enquanto destaca a relevância da formação além da performance, incluindo gestão, planejamento e domínio das leis e práticas de mercado.

Espera-se que este manual seja uma ferramenta útil para os músicos e que mais pessoas produzam trabalhos que aprofundem esses temas, trazendo novas abordagens e soluções que acompanhem as constantes mudanças e inovações do mercado musical.

REFERÊNCIAS

Livros:

ALMEIDA, Francine; MOREIRA, Paulo. Produção de A-Z: manual prático para produtores, bandas e artistas. Rio de Janeiro: Autografia, 2020.

Guia Brasileiro de produção cultural: ações e reflexões. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

OLIVEIRA, Marcelo Carvalho de. Manual de produção de CDs e fitas demo. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

Produções Acadêmicas:

MACEDO, Frederico Alberto Barbosa Macedo. A gravação musical no Brasil: desafios e perspectivas. Revista de estudos musicais, Universidade Federal do Paraná, 2007.

MORALES, Fábio Augusto Sabetta. Transformação digital, o contexto de inovação e empreendedorismo nas Indústrias da Música e a reestruturação da cadeia de valor. 2023. Dissertação (Mestrado Profissional em Empreendedorismo) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade e Atuária, São Paulo, 2023.

Meio digitais:

ABRAMUS. Aprenda o que é ISRC e como gerá-lo. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/musica/720/isrc/>. Acesso em: 30 set. 2024.

ABRAMUS. FAQ. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/category/faq/page/3/#:~:text=O%20n%C3%BAmero%20CAE%20FIPI%20%C3%A9,uma%20sociedade%20de%20direitos%20autorais>. Acesso em: 30 set. 2024.

ABRAMUS. ISRC – O que é e como obter. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/musica/isrc/>. Acesso em: 30 set. 2024.

ABRAMUS. Quais são as diferenças entre single, EP e álbum. São Paulo: ABRAMUS, 2023. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/21076/quais-sao-as-diferencas-entre-single-ep-e-album/>. Acesso em: 19 ago. 2024.

ARTE EM CURSO. Editais culturais: como escrever um projeto para ganhar editais. Disponível em: <https://arteemcurso.com/editais-culturais-como-escrever-um-projeto-para-ganhar-editais/>. Acesso em: 27 set. 2024.

ARTISTA JURÍDICO. IPI, CAE e a sua importância. Disponível em: <https://artista juridico.com.br/2021/06/ipi-cae-e-a-sua-importancia/>. Acesso em: 30 set. 2024.

Associação brasileira de planejamento financeiro. Planejamento financeiro. Disponível em: <https://planejar.org.br/planejamento-financeiro/> Acesso em: 16 dez. 2024.

AVACTORIS COPYRIGHT. O que é organização de repertório? Disponível em: <https://blog.avctoris.com/glossario/o-que-e-organizacao-de-repertorio/>

#~:text=A%20organiza%C3%A7%C3%A3o%20de%20repert%C3%B3rio%20C3%A9,e%20atrativa%20para%20o%20p%C3%ABlico. Acesso em: 16 dez. 2024.

CAPTADORES. Guia para captação de recursos com editais. Disponível em: <https://captadores.org.br/captamos/fontes-e-tecnicas/guia-para-captacao-de-recursos-com-editais/> Acesso em: 27 set. 2024.

CD BABY. Guia completo para distribuição digital de música Vol. 1, 2022.
Disponível em: <https://wp-testing.cdbaby.com/wp-content/uploads/2022/05/CDB-guide-DistributionChecklist-v1-PT.pdf/> . Acesso em: 16 Agosto. 2024.

CLIP. O que são direitos autorais sobre obras musicais? Disponível em: <https://goclip.org/pt/music/music-creators-rights/rights-in-musical-works>. Acesso em: 20 set. 2024, 22:20. Matéria publicada em: 13 ago. 2024.

CORREIO BRASILIENSE. Modelo em ascensão, o home studio se torna saída barata e prática para os músicos. Disponível em:
<https://www.correiobrasiliense.com.br/diversao-e-arte/2021/01/4900972-modelo-em-ascensao-o-home-studio-se-torna-saida-barata-e-pratica-para-os-musicos.html>. Acesso em: 15 set. 2024.

ECAD. Calendário de Distribuição. Disponível em:
<https://www4.ecad.org.br/calendario-de-distribuicao-ecad/>. Acesso em: 25 set.
 2024.

ECAD. Perguntas Frequentes. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/faq/>. Acesso em: 19 set. 2024.

ECAD. Sobre o ECAD. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/sobre/#sobre-o-ecad>. Acesso em: 09 out. 2024.

ESPAÇO DO CONHECIMENTO UFMG. A Democratização Cultural por meio das Leis de Incentivo no Brasil. Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/a-democratizacao-cultural-por-meio-das-leis-de-incentivo-no-brasil/> Acesso em: 16 dez. 2024.

EXPRESSVPN. Comparando aplicativos de música: preço, catálogos e privacidade. 28 ago. 2023. Disponível em: <https://www.expressvpn.com/pt/blog/comparando-aplicativos-de-musica-preco-catalogos-privacidade/#:~:text=Spotify é o serviço de,uma presença respeitável no mercado.> Acesso em: 25 set. 2024.

FACULDADE SOUZA LIMA. Necessidade de formação musical do engenheiro de áudio responsável pelo registro de músicas. Disponível em: <https://faculdadesouzalima.com.br/necessidade-de-formacao-musical-do-engenheiro-de-audio-responsavel-pelo-registro-de-musicas/>. Acesso em: 08 set. 2024.

FOLHA VITÓRIA. Streaming lidera consumo de música no Brasil e no mundo. Disponível em: <https://www.folhavitoria.com.br/geral/noticia/02/2024/streaming-lidera-consumo-de-musica-no-brasil-e-no-mundo>. Acesso em: 01 out. 2024. 8:00.

G1. Streaming pago se consolida como principal forma de consumo de música no mundo em 2022. 17 nov. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2022/11/17/streaming-pago-se-consolida-como-principal-forma-de-consumo-de-musica-no-mundo-em-2022.ghtml>. Acesso em: 25 set. 2024.

GIRADISCOS. Quais são afinal os formatos dos discos em vinil? Disponível em: <https://giradiscos.me/2019/08/30/quais-sao-afinal-os-formatos-dos-discos-em-vinil/>. Acesso em: 06 out. 2024.

GLOBO. LP é inventado por americano em 1948. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/lp-inventado-por-americano-em-1948-10629800>. Acessado em: 16 dez. 2024.

GOLCLIP. Licenças comuns na indústria musical. Disponível em: <https://goclip.org/pt/music/rights-transfer-and-licensing/common-music-industry-licenses/>. Acesso em: 20 set. 2024.

GOVERNO BRASILEIRO. Registro de obras intelectuais pode ser feito de forma 100% on-line. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/viagens-e-turismo/2022/10/registro-de-obras-intelectuais-pode-ser-feito-de-forma-100-on-line>. Acesso em: 29 set. 2024.

GOVERNO BRASILEIRO. O que é a Lei Rouanet. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-rouanet/textos/o-que-e-a-lei-rouanet/view>. Acesso em: 27 set. 2024.

GOVERNO BRASILEIRO. Quem pode participar do mecanismo da Lei Rouanet. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-rouanet/textos/quem-pode-participar-do-mecanismo-da-lei-rouanet>. Acesso em: 27 set. 2024.

GOVERNO BRASILEIRO. Composições musicais. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/assuntos/direitos-autorais/registro-de-obras/composicoes-musicais#:~:text=Composições musicais%2C tenham ou não,da plataforma do Gov.br>. Acesso em: 06 out. 2024.

IMUSICIAN. Licenciamento de música. Disponível em: <https://imusician.pro/pt/recursos/guias-sobre-a-industria-musical/licenciamento-de-musica>. Acesso em: 20 set. 2024, 22:20.

J. SCALCO. What is an EP? Disponível em: <https://www.jscalco.com/what-is-an-ep/>. Acesso em: 06 out. 2024.

JUSBRAIL. Editora de música: o que ela faz pelo autor. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/editora-de-musica-o-que-ela-faz-pelo-autor/772933385>. Acesso em: 07 out. 2024.

JURISTAS. Quais direitos se aplicam às músicas? Disponível em: <https://juristas.com.br/foruns/topic/quais-direitos-se-aplicam-as-musicas/>. Acesso em: 25 set. 2024.

LANDR. Metadados para músicos. Disponível em: <https://blog.landr.com/pt-br/metadados-para-musicos/>. Acesso em: 01 out. 2024.

MEDEIROS, Amanda. Mixagem e Masterização: Qual a Diferença? Moises.ai, 9 out. 2023. Disponível em: <https://moises.ai/pt/blog/dicas/mixagem-e-masterizacao-diferenca/>. Acesso em: 28 ago. 2024.

METRÓPOLES. Entenda como os algoritmos fizeram artistas apostarem em singles e EPs. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/entenda-como-os-algoritmos-fizeram-artistas-apostarem-em-singles-e-eps>. Acesso em: 29 set. 2024.

MILK MUSIC. O que é sincronização na música. 14 nov. 2023. Disponível em: <https://www.milkmusic.com.br/post/o-que-%C3%A9-sincroniza%C3%A7%C3%A3o-na-m%C3%BAica>. Acesso em: 25 set. 2024.

MONKEY BUZZ. Lana Del Rey – Paradise. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/lana-del-rey-paradise/>. Acessado em: 16 dez. 2024.

MUNDO DA MÚSICA. ISRC x ISWC: entenda os significados e as diferenças entre as siglas. Disponível em: <https://www.mundodamusicamm.com.br/index.php/digital/itemlist/tag/ISWC.html>. Acesso em: 30 set. 2024.

MUNDO DA MÚSICA. ISWC. Disponível em: <https://www.mundodamusicamm.com.br/index.php/digital/itemlist/tag/ISWC.html>. Acesso em: 30 set. 2024, 21:00.

MUNDO DA MÚSICA. Artes, capas, singles e álbuns potencializam mensagem da música: cases. Mundo da Música. Disponível em: <https://www.mundodamusicamm.com.br/index.php/planejamento/item/874-artes-capas-singles-e-albuns-potencializam-mensagem-da-musica-cases.html>. Acesso em: 04 set. 2024.

MURB BRASIL. EPs e álbuns: descubra as diferenças e saiba qual formato musical escolher. Disponível em: <https://murbbrasil.com/eps-e-albuns-descubra-as-diferencas-e-saiba-qual-formato-musical-escolher/>. Acesso em: 01 out. 2024

NIKITA. Como funciona a distribuição digital de música. Nikita. Disponível em: <https://www.nikita.com.br/blog/post/Como-Funciona-a-Distribui%C3%A7%C3%A3o-Digital-de-M%C3%BAica>. Acesso em: 01 out. 2024.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5988.htm#art17§1. Acesso em: 16 dez. 2024.

SEBRAE. Leis de incentivo apoiam empreendimentos culturais. Disponível em: <https://sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/leis-de-incentivo-apoiam-empreendimentos-culturais,e2d3bca20b3d1810VgnVCM100000d701210aRCRD>. Acesso em: 16 dez. 2024.

SEBRAE. Conheça o sistema de financiamento coletivo. Disponível em: <https://sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/conheca-o-sistema-de-financiamento-coletivo-crowdfunding,373685ada9c95810VgnVCM1000001b00320aRCRD>. Acesso em: 29 set. 2024.

SEBRAE. Viabilização de projetos culturais via financiamento coletivo – crowdfunding. Boletim, 2014. Disponível em: https://respostas.sebrae.com.br/wp-content/uploads/2019/09/2014_04_07_BO_Dez_EconCriat_Crowdfunding_pdf.pdf. Acesso em: 29 set. 2024.

Secretaria Nacional de Direitos Autorais e Propriedade Intelectual; Secretaria Especial da Cultura; Ministério do Turismo. Guia Gestão Coletiva. Brasil, 2021, 34 páginas. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da>

cultura/assuntos/direitos-autorais/noticias/guia-democratiza-acesso-a-informacao-sobre-gestao-coletiva-de-direitos-autorais. Acesso em: 09 out. 2024.

SESI. Manual das leis de incentivo – estratégias de investimento social. Disponível em:

https://www.fiemg.com.br/wp-content/uploads/media/SESI/2019/RESPONSABILIDADE_SOCIAL/Manual-das-Leis-de-Incentivo_Estrategias-de-Investimento-Social.pdf. Acesso em: 16 dez. 2024.

SOUNDON. What does EP in music stand for? Disponível em:

<https://www.soundon.global/seo/forum/what-does-ep-in-music-stand-for?lang=pt-BR>. Acesso em: 29 set. 2024.

SPOTIFY. Diretrizes de metadados de música. Disponível em:

<https://support.spotify.com/br-pt/artists/article/metadata-formatting-guidelines/>. Acesso em: 04 out. 2024.

SPOTIFY. *Royalties*. Disponível em:

<https://support.spotify.com/br-pt/artists/article/royalties/>. Acesso em: 25 set. 2024.

SPOTIFY FOR ARTISTS. Share your Canvas to your Instagram Story. Disponível em: <https://artists.spotify.com/blog/share-your-canvas-to-your-instagram-story>.

Acesso em: 28 ago. 2024.

TANGERINA. Rosalía: flamenco pop em “Motomami”. Disponível em:

<https://tangerina.uol.com.br/musica/rosalia-flamenco-pop-motomami/>. Acesso em: 17 set. 2024.

UBC. Com 120 mil músicas lançadas por dia, dados são única chance, diz empresário. Disponível em:

<https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/22654/com-120-mil-musicas-lancadas-por-dia-dados-sao-unica-chance-diz-empresario>. Acesso em: 04 set. 2024.

UBC. Guia do Associado - Sobre a Distribuição. Disponível em:

<https://www.ubc.org.br/guiadoassociado/distribuicao>. Acesso em: 25 set. 2024.

UBC. O que é uma editora musical? Disponível em:

<https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/18823/o-que-e-uma-editora-musical>. Acesso em: 16 dez. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Thesa - Tesouro

Semântico. Tesouro de recursos sonoros e audiovisuais para catalogação - #EP (extended play). Disponível em:

<https://www.ufrgs.br/tesauros/index.php/thesa/c/33394>. Acesso em: 04 out. 2024.

WORTEN. História do vinil. Disponível em: <https://www.worten.pt/historia-do-vinil>.

Acesso em: 06 out. 2024.

Outros:

LIMA, James. História das distribuidoras independentes. 2020.

MORALES, Fábio A. Sabetta. Material de apoio especialista: vitrine digital. 2020.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. Guia Música em Audiovisual.

ABRAMUS. Manual Básico de Preenchimento (Sistema do ISRC)