

## **Formas hegemônicas nas representações de ciência e tecnologia no Jornal Nacional**

Gildésio Bomfim de Oliveira Alves – gilxbonfim@yahoo.com.br / *Sociedade de Educação e Cultura de Goiás – Faculdade Araguaia*

Álcio Crisóstomo Magalhães – alciocri@bol.com.br / Faculdade de Educação/UFG

**Resumo:** A proposta deste trabalho é trazer à tona uma discussão em torno das formas hegemônicas de representação imagética das ciências e tecnologias na televisão, a partir de reportagens do Jornal Nacional (Rede Globo), problematizando o modo como essas imagens operam na construção de sentidos na nossa vida cotidiana. Essa discussão é feita na dimensão da linguagem fílmica, tendo como foco o conceito de hegemonia, desenvolvido inicialmente por Gramsci (1991). Nesse sentido aparecem como representações hegemônicas na TV a ciência e tecnologia produzidas no ocidente, predominantemente do sudeste do Brasil e com a presença majoritária de cientistas do sexo masculino.

Palavras-chave: Hegemonia, ciência, Jornal Nacional.

**Abstract:** The proposition of this work is to bring to tona a quarrel around the hegemonic forms of imagética representation of sciences and technologies in the television, from news articles of the Jornal Nacional (TV Globo) problematic the way as these images operate in the construction of sensible in our daily life. This quarrel is made in the dimension of the fílmica language, having as focus the concept of hegemony, developed initially for Gramsci (1991). In this direction produced science and technology in ocidente, predominantly southeastern of Brazil and with the majoritária presence of scientists of the masculine sex appear as hegemonic representations in the TV.

**Key Words:** Hegemony, science, Jornal Nacional.

### **Introdução**

Tomamos como ponto de partida neste trabalho o conceito de hegemonia desenvolvido inicialmente por Gramsci para trazer à tona inquietações e posicionamentos a respeito das representações da ciência, da tecnologia e do cientista no Jornal Nacional, procurando perceber e sugerir como se constituem as formas hegemônicas de apresentar, pelas imagens, as ciências e tecnologias na televisão.

Nesta análise colocamos o telejornal em relação com o cinema e mais especificamente com o cinema documentário na tentativa de apontar aspectos e nuances das imagens televisuais, problematizando o modo como elas operam na construção do sentido, na (re)elaboração e (re)configuração de imaginários sociais; na constituição das identidades coletivas.

Essas discussões são ao mesmo tempo um recorte e alargamentos da dissertação de mestrado: A ciência no Jornal Nacional: entre o fato e a ficção, defendida e aprovada em outubro de 2008, no Programa de Pós-graduação em

Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais da UFG – Universidade Federal de Goiás, com contribuições de estudos em Gramsci que estão sendo realizados no programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, da UFG. A observação está centrada num universo de 95 edições do Jornal Nacional, que possibilitaram a identificação de 106 notícias de divulgação científica, coletadas no período compreendido entre agosto a dezembro de 2006. Dessa amostra resultou um “corpus” constituído de três reportagens veiculadas no telejornal, que foram investigadas na dimensão da linguagem cinematográfica, centradamente nos processos de composição fílmica.

## **1. Hegemonia, imagem e resistência**

A idéia de hegemonia com a qual Gramsci (1991) trabalha tem viés político e refere-se ao modo como os grupos dominantes da sociedade, através de um processo de liderança intelectual e moral, tentam se sobrepôr e ganhar consentimento dos grupos subordinados. A hegemonia se estabelece como forças de incorporação e supremacias que operam em interesses de grupos dominantes procurando impor os modelos clássicos e seus cânones, discursos universalistas e metanarrativas. Isso configura uma distinção sócio-cultural, que implica em lutas de classes; em campos de forças e resistências: “as forças subalternas, que deveriam ser manipuladas e racionalizadas de acordo com os novos objetivos, resistiriam inevitavelmente” (GRAMSCI, 1991, p.376).

No terreno da imagem e da visualidade, conforme pontua Jay (2003), o modelo visual que habitualmente se considera dominante e totalmente hegemônico na era moderna é o modelo identificado na esfera das artes visuais, com as noções de perspectiva do Renascimento e no campo da filosofia, com as ideias cartesianas de racionalidade subjetiva. Jay (Idem) nomina esse modelo de “perspectivismo cartesiano” caracterizando-o como um regime escópico porque “aparece frequentemente vinculado com a argumentação adicional de que ganhou essa posição dominante porque foi o que melhor expressou a experiência “natural” do olhar com a cosmovisão científica” (p.224), ou seja, o modelo geométrico como o próprio olho observa o objeto foi incorporado pelas representações tanto nas

artes quanto na fotografia. Em oposição, ou resistência à forma lúcida, linear e racional do estilo clássico renascentista, aparece o barroco, que desconstrói a objetividade e determinismo do Renascimento, com suas formas e cores extravagantes, desfocadas.

No cinema, o modelo de composição fílmica predominante procura se consolidar em torno da narrativa clássica norte-americana, ou em torno do modelo griffithiano, “que havia se imposto sobre a produção dominante durante cerca de 50 anos, como uma espécie de estrutura básica do aparato significante” (MACHADO, 1997, p.192). Esse modelo é questionado e negado por uma variedade de práticas cinematográficas de oposição e resistências tanto no primeiro quanto no terceiro mundo:

essa variedade inclui filmes e vídeos e desafiam as convenções formais do realismo dramático em favor de abordagens e estratégias tais como o carnavalesco, a antropofagia, o realismo mágico, o modernismo reflexivo e a resistência (SHOHAT E STAM, 2006,p.407).

## **2. O telejornalismo e o cinema direto**

O telejornal surge na década de 50, nos Estados Unidos, poucos anos depois do desenvolvimento da própria televisão. Primeiramente, o cinema de longa-metragem de ficção foi a grande referência e contribuiu, sobremaneira, para a linguagem do telejornal: “Para a captação de imagens em exteriores, a única tecnologia de que a televisão dispunha, nos seus primeiros anos, era a ‘artilharia pesada’ do cinema” (DA-RIN, 2006, p.102). Isso caracteriza a forma híbrida da imagem televisual e dos meios audiovisuais como um todo, uma vez que as “linguagens” se imbricam através de tecnologias que sobrepõem, justapõem suportes e mensagens tornando-se difícil falar de uma linguagem específica dos meios por conta “desse fundamental hibridismo do fenômeno da significação na mídia eletrônica, da instabilidade de suas formas e da diversidade de suas experiências” (MACHADO, 1997, p.192).

A linguagem do telejornal relaciona-se ao cinema documentário, na medida em que este tipo de filme representa questões e problemas encontrados

no mundo histórico e essa representação significa uma visão particular do mundo. Nichols (2005) esclarece bem a diferença entre o cinema de ficção e o filme documentário: “o estilo da ficção transmite um mundo imaginário e distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico” (p.74).

O documentário, por sua vez, se inscreve em modalidades que são as convenções estilísticas que definem a forma de sua realização. As duas correntes principais de documentários correspondem, segundo Da-Rin (2006), ao cinema direto norte-americano e ao cinema verdade francês, denominando-os, respectivamente, observacional e interativo. O modelo que mais se aproxima do telejornal, é o estilo de cinema direto, cujo início está associado à produtora *Drew Associates*, formada em torno do repórter fotográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Leacock (1954, Estados Unidos), que consideravam seus filmes jornalismo filmado.

Assim como no telejornalismo, o objetivo do cinema direto é trazer o máximo de realidade à tona. Essa técnica combina com a concepção de documentário que tem como regra filmar a cena viva e a história viva, com personagens reais, sem a utilização de atores, com o som e imagens em sincronismo, captados do ambiente natural, originários da própria locação.

Para Da-Rin (2006), o método de filmagem do grupo da *Drew Associates* impossibilitava todas as formas de intervenção ou interpretação e era marcado por um objetivismo que tentava comunicar a “vida como ela é”. O modo observacional implica em transmitir da forma mais fiel possível a sensação experimentada durante a filmagem. Essa tendência que transforma a câmera em um olho, que apenas observa, é a marca essencial do cinema direto, conforme assinala Nichols (2005):

Nos filmes de puro cinema direto, o estilo busca tornar-se transparente, como o estilo clássico de Hollywood – captando as pessoas em ação e deixando que o espectador tire conclusões sobre elas sem a ajuda de nenhum comentário, implícito ou explícito ( p.48).

No cinema direto a câmera colocada como uma mosca na parede, apenas observa a cena e é como se captasse a vida como ela é, sem

interferência do cineasta. Essa é a técnica, por exemplo, do documentário brasileiro *Justiça*, de 2003, dirigido por Maria Augusta Ramos. Sem narração, imagens feitas com a câmera fixa num tripé registram flagrantes de julgamentos de pequenos delitos no Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. Não há entrevistas. A câmera registra o que se passa diante dela.

Como se fosse uma grande reportagem, a cineasta acompanha o cotidiano de alguns personagens: uma defensora pública, um juiz/professor de Direito, uma juíza e um réu. Primeiro, a câmera os flagra no “teatro” da justiça; depois, fora dele, na carceragem da Polinter e na intimidade de suas famílias, numa busca incessante da realidade, aquela que permeia a morosidade da justiça e como e para quem ela funciona no Brasil.

A cineasta Maria Augusta Ramos lança mão de uma técnica que busca extrair do mundo social sua fiel expressão, sua realidade, facilitada pela disponibilidade de alguns aparatos técnicos, como aparelhos leves, capazes de registrar imagem e som em sincronismo, que produz uma espécie de ilusão realista, que consiste “em reduzir a realidade a suas aparências sem fim” (DA-RIN, 2006, p.145). Pura ambigüidade. Ao mesmo tempo em que se busca captar o real, com nenhuma intervenção, mascara-se os processos que dão sentido ao audiovisual: a edição no telejornal e a montagem no cinema. Como afirma Da-Rin (2006):

A própria estrutura da imagem cinematográfica supõe fatores irreduzíveis, como a escolha entre o que mostrar ou não, a organização daquilo que é mostrado, a sua duração e ordenação dos planos entre si. A transparência da realidade no cinema é uma falácia. A imagem cinematográfica é essencialmente trucada, um artefato por natureza, nunca o reflexo transparente do real (p.145).

O que difere a reportagem televisual do estilo de cinema direto é a presença explícita de um orador – narrador – que conduz o relato. O (a) repórter interfere de forma sutil e subjetiva na descrição do fato, principalmente, porque utiliza a entrevista, um jogo de perguntas e respostas, além do próprio corpo. A voz que relata o acontecimento, embora não seja a única que fala – a voz fala através de todos os meios disponíveis para o criador – está sempre atada ao

corpo do repórter e faz parte da estética de sedução, que busca captar a atenção do espectador, também por meio de uma empatia entre jornalista e público.

Na reportagem sobre uma pesquisa de cientistas canadenses que analisaram a obra Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, a voz da jornalista Lília Teles é a que mais se destaca entre os elementos que descrevem o fato, cuja ação se passa no laboratório onde a pesquisa foi realizada. Imagens da Mona Lisa e de cientistas realizando o estudo da obra de arte atestam, legitimam aquilo que se fala: “O estudo é análise mais detalhada da obra de Leonardo da Vinci” (JN,27.09.2006). Não por acaso o corpo da repórter é o último elemento deste relato ser visualizado no vídeo (imagem abaixo).



Fig.1: Imagem da repórter com o Centro de Pesquisas ao fundo (JN, 27.09.2006)

Em primeiro plano – o que está na frente do quadro – com o Centro de Pesquisas ao fundo (plano de fundo), a repórter aparece como quem organiza uma história atrativa, mas ao mesmo tempo, convincente: “Mas nem a investigação mais completa conseguiu decifrar os segredos da técnica de Leonardo da Vinci... E o motivo do sorriso de Mona Lisa também permanece indecifrável” (JN, 27.09.2006).

A forma de organização do relato televisual funda-se na tradição do discurso retórico, semelhante ao que ocorre no documentário. A tradição retórica, afirma Nichols (2005), “consegue abarcar razão e narrativa, evocação e poesia, mas faz isso com o objetivo de inspirar confiança ou instilar convicção no mérito de determinado ponto de vista sobre uma questão controversa” (p.80).

A retórica dá indícios da história que se narra através de provas não artísticas como testemunhas, tais como documentos, confissões, análise científica de amostras de impressões digitais, ou artificiais, que são produto da criatividade de quem narra ou conta uma história. De acordo com o que escreve Nichols (2005) as provas artísticas são divididas em três tipos: ético – que dá a impressão de bom caráter moral; emocional – que apela para as emoções do público para produzir o humor desejado; demonstrativo – que usa raciocínio ou demonstração real ou aparente, que comprova ou dá a impressão de comprovar a questão. Essas três estratégias convidam o orador – narrador e o cineasta a honrar os princípios do discurso retórico, que são verossímeis, convincentes e comoventes.

As junções e imbricações entre provas artísticas e não artísticas suscitam questões de compreensão, interpretação, valor e julgamento de determinado aspecto do mundo histórico, o que demonstra que a retórica não depende de uma questão lógica ou matemática: “A mistura de partes de raciocínio real com porções veladas de raciocínio aparente, imperfeito ou enganador caracteriza o discurso retórico” (NICHOLS, 2005, p.81). Essas confluências são determinantes no que se pode chamar de fato ou ficção na estrutura e composição fílmica do telejornal.

### **3.Modos de representação de ciência e tecnologia no Jornal Nacional**

Apresentamos aqui considerações a respeito das formas enunciativas que configuram os modos como a ciência e tecnologia são representadas no Jornal Nacional, tendo como base um “corpus” constituído de três reportagens exibidas no telejornal. As três reportagens estudadas foram escolhidas levando-se em conta a representatividade dos temas a que elas pertencem. Por exemplo, como o subtema saúde foi o mais abordado no Jornal Nacional no período de coleta do material, escolhi duas reportagens ligadas a essa categoria. Outro critério adotado na escolha é o fato dessas reportagens possuírem modos discursivos e dispositivos cênicos variados e mais elaborados como a presença de personagens, movimentos de câmera e enquadramentos diversos. Os títulos a seguir foram elaborados com base nas informações sobre o fato apresentado

pelas reportagens: “*O céu do atacama em São Paulo*” (JN, 25.08.2006) / “*Campanha Nacional contra o câncer de mama*” (JN, 10.10.2006) / “*Nova técnica no combate ao câncer de pele*” (JN, 20.12.2006).

As três reportagens analisadas possuem tempos de duração muito semelhantes, em torno de 1 minuto e 35 segundos. Esse tempo de duração de cada uma das reportagens corresponde em média a 3,5% do total do programa. Aqui é possível verificar a relação entre o espaço estúdio, representado pela presença visualizada do apresentador para chamar (anunciar) a reportagem e o espaço externo, espaço do fato propriamente dito. As chamadas têm em média uma duração de 10 (dez) segundos e procuram despertar o interesse do espectador pela notícia que será apresentada.

A padronização existente em relação à duração e formas de tratamento das imagens não foi verificada no que diz respeito à existência de um bloco fixo no programa destinado às reportagens sobre ciência e tecnologia. As reportagens são veiculadas dentro de qualquer um dos blocos, com exceção do primeiro. A ordem de exibição destas reportagens depende de sua relação com os fatos veiculados antes e depois de cada uma.

A reportagem sobre o telescópio Soar, por exemplo, foi veiculada no 4º bloco do programa, logo depois da previsão do tempo. Na mesma edição, no segundo bloco, foi veiculada uma reportagem sobre uma fábrica de moscas, produzidas para combater pragas em lavouras. Essa reportagem, apesar de fazer parte do tema ciência e tecnologia, foi apresentada em bloco diferente porque este fato não tinha relação com o convênio entre a USP e o telescópio Soar.

Nas três reportagens percebe-se que há uma predominância da voz em *off – voz over, do repórter, quando ele não aparece visualizado na tela* – de um enunciador – repórter que se coloca no local do acontecimento e põe-se a relatar o fato. Ele é uma espécie de personagem-narrador que detém um saber, de onde emana a informação. É o narrador quem vê e aponta para o que ele quer que o espectador veja.

A reportagem intitulada *O céu do Atacama em São Paulo* é a que apresenta o maior grau de participação da voz *off* ( 65%), dado que nos leva a

deduzir que quanto maior a presença desse tipo de recurso menor será a existência de uma polifonia (outras vozes). Nesta reportagem a soma da voz *off* e da passagem – presença visualizada do reporter – chega a 86%, o que indica uma característica do relato informativo no telejornal diário que aponta para a existência de um monopólio no tratamento da informação por parte de quem conduz a narrativa. Isso configura um ponto de vista particular sobre determinado acontecimento da vida social, ainda que o realizador não ouse tomar partido. A esse respeito, lembra Charaudeau (2006, p.222), “toda construção de sentido depende de um ponto de vista particular”.

A predominância de uma voz em *off* também implica numa maior variedade de recursos utilizados no tratamento da imagem. Neste caso, as imagens tendem a ser mais diversificadas, os planos e enquadramentos mais variados. As expressões fílmicas tendem a ser mais exploradas, afinal de contas, as imagens são imbricadas ao texto, numa tentativa de representar visualmente o que se fala. Assim, a representação gráfica, através de um desenho ou efeitos de visualização (imagem abaixo) que mostra como a mama é atingida pelo câncer, integra os dispositivos enunciativos que são articulados para proporcionar clareza e objetividade à informação.

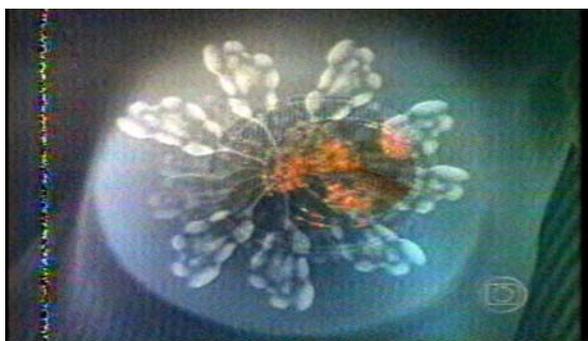


Fig. 2: Imagem mostra como a mama é atingida pelo câncer (JN, 10.10.06).

Paradoxalmente, a entrada em cena de outras vozes, ainda que em menor escala, embaralha o fluxo da informação e faz com que o ponto de vista não fique claro, não seja evidente. Esse é um modelo polifônico de telejornalismo, que, para Machado (2005, p.109), “nunca é o resultado de um consenso coletivo, mas de uma postura interpretativa ‘interessada’ diante dos fatos noticiados”. Isso quer dizer que os fatos emanam de uma fonte ou fontes colocadas em evidência pelo repórter, que interpreta à sua maneira as informações obtidas. O repórter

goza aí, segundo Machado (2005, p.107), “de uma autonomia; ele está, por assim dizer, na fronteira intermediária entre a voz institucional e a voz individual e constitui a interface entre a televisão e o evento”.

### **3.1. Fontes das reportagens: sugestões de hegemonias**

Conforme Charaudeau (2006), as fontes da informação são caracterizadas como internas ou externas às mídias. As fontes internas podem ser classificadas como os correspondentes, os enviados especiais, as agências de notícias e outras mídias. A identificação das fontes nas reportagens é importante para se perceber a quem a apresentação do fato interessa e qual o significado ou ponto de vista presente em seu interior. Na tabela a seguir há a relação das notícias de ciência e tecnologia veiculadas pelo Jornal Nacional no período estudado.

Das 106 notícias sobre ciência e tecnologia identificadas no Jornal Nacional, no período observado, 32, oram de fatos e eventos científicos provenientes dos Estados Unidos e Europa, o que caracteriza uma forma hegemônica no enfoque da notícia com abordagem quase que exclusivamente ocidental, demarcando uma exclusão do terceiro mundo na produção do saber e do conhecimento. Este tipo de abordagem demonstra a predominância de um regime midiático que tende a valorizar estéticas e discursos hegemônicos; as histórias universalistas ou metanarrativas oriundas do ocidente, que sempre buscaram “silenciar e excluir outros discursos, outras vozes em nome dos princípios universais e dos objetivos gerais” (STOREY, 2002, p.243), diminuindo de valor e menosprezando as representações periféricas e não ocidentais da ciência e tecnologia.

Das 72 notícias sobre fatos e eventos científicos e tecnológicos oriundos do Brasil, exibidas no *JN* no período de coleta de dados para essa pesquisa, 39 ou 53% do total originaram-se de fontes da Região Sudeste, com ênfase na produção do conhecimento desenvolvido em São Paulo. Foram 26 notícias provenientes do Estado de São Paulo, nove do Rio de Janeiro e Quatro do Estado de Minas Gerais. A Região Nordeste, a maior em número de estados da federação

participou com sete reportagens; O Centro-Oeste, com cinco; a Região Sul, com quatro e a Região Norte, também com quatro. Treze notícias eram de âmbito nacional e envolviam mais de uma instituição ou centro de pesquisa.

Esses dados apontam para uma supremacia da cobertura feita pelo *JN* de pesquisas desenvolvidas na Região Sudeste do País. Nota-se também um olhar direcionado do telejornal à produção científica do eixo Rio – São Paulo, colocando esses estados como pólos da produção do conhecimento no país. Isso demarca um olhar com foco sutilmente centralizado, ajustado e ao mesmo tempo, excludente, porque pode impedir que outras visualidades e representações da ciência e tecnologia provenientes das periferias venham à tona.

No âmbito desse estudo não é possível afirmar que essa superioridade tem relação proporcional à ciência produzida na Região Sudeste e especificamente em São Paulo, onde estão instalados o INPE – Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais e a USP – Universidade de São Paulo. Pesquisas realizadas pela USP apareceram em 11 notícias, já as pesquisas ligadas ao INPE foram cinco, totalizando 59% das notícias procedentes do Estado de São Paulo.

A análise das reportagens também mostra outro tipo de participação preponderante nas representações da ciência e do cientista no *Jornal Nacional*, dentro da amostra dos programas gravados: a presença do cientista homem.

Das 93 reportagens coletadas para este trabalho a voz do cientista – sexo masculino – aparece em 48, representando 50%. Já a voz da cientista – sexo feminino – aparece em 26 reportagens, o que representa 28% do total. É importante salientar quem em 19 reportagens, ou 22% da amostra, o relato é conduzido exclusivamente pelo repórter e não há a presença de outras vozes.

A participação hegemônica de cientistas do sexo masculino nas reportagens ao mesmo tempo em que (re)constrói, reforça o imaginário popular de que a ciência é um reduto de homens, fechados em comunidades secretas, em seus laboratórios e centros de pesquisas onde permanecem intocáveis. Essa predominância esconde questões de gênero e pode revelar “processos de superioridade, hegemonias e dominação nas nossas vidas diárias” (DIAS, 2005,

p.104), promovendo através dos discursos audiovisuais, ainda que veladamente, formas de opressão e dominação.

## Referências

- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. Tradução Ângela S. M. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006. 285 p.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: Tradição e transformação do documentário. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. 247 p.
- DIAS, Belidson. Acoitamentos: os locais da sexualidade e gênero na arte/educação contemporânea. In: **Visualidades** – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual – Dossiê Cultura Visual. V.4, n.1 e 2, Jan/Jun e Jul/Dez, 2006, pp. 101-131.
- GRAMSCI, Antônio. **Maquiavel, política e o Estado moderno**. Tradução Luiz Mário Gazzaneo. 8ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 444 p.
- JAY, Martín. Regímenes escópicos de la modernidad. En: **Campos de Fuerza** – entre la história intelectual e la crítica cultural. Barcelona: Paidós, 2003, p. 221-251.
- JUSTIÇA**. Direção de Maria Augusta Ramos; Documentário produzido pela Limite Produções, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em DVD.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4ª edição. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. 244 p.
- \_\_\_\_\_. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997. 303 p.
- NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema**, Volume II: Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005, p.47-67.
- \_\_\_\_\_. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- SHOHAT, E. e STAM, R. A estética da resistência. In: **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.407-441.
- STOREY, John. La posmodernidad. In: **Teoria Cultural y Cultura Popular**. Barcelona: Octaedro, 2002, p.13-37.

## Autores

Gildésio Bomfim de Oliveira é jornalista, mestre em Cultura Visual pela FAV-UFG, Universidade Federal de Goiás; educador social, com atuação no PETI –Programa de Erradicação do Trabalho Infantil, professor de ensino superior no curso de Comunicação Social- Jornalismo e Publicidade e Propaganda, da Faculdade Araguaia, em Goiânia.

Álcio Crisóstomo Magalhães é licenciado em educação Física pela Escola Superior de Educação Física de Goiás; graduado em comunicação social pela UFG; profissional de educação 2 nas secretarias estadual e municipal de ensino; mestrando do Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira da Faculdade de Educação da UFG.