

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN –FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

CARINA SCHRODER WASCHBURGER

PROTAGONISMO FEMININO NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA: UM ESTUDO A
PARTIR DA PERSONAGEM ELLEN RIPLEY

Porto Alegre

2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

Ficha Catalográfica

S381p Schroder Waschburger, Carina

Protagonismo feminino no cinema de ficção científica : Um estudo a partir da personagem Ellen Ripley / Carina Schroder Waschburger . – 2020.

207 p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva.

1. ficção científica. 2. feminismo. 3. cinema. 4. alien. 5. ellen ripley. I. Silva, João Guilherme Barone Reis e. II. Título.

CARINA SCHRÖDER WASCHBURGER

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação da Escola de
Artes, Comunicação e Design da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva

Porto Alegre
2020

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Nadja e Rafael, por me ensinarem desde pequena que a pesquisa e o ensino são capazes de iluminar a mente e mudar o mundo. À minha mãe, especialmente, por ser um exemplo real do que é ser uma mulher guerreira.

À Isabella, que mesmo dez anos mais nova do que eu, me ensina muito do que é ser feminista nos dias de hoje.

Ao meu companheiro de todas as horas, Cássio, por me ouvir e me encorajar quando as dificuldades tomavam conta e por me trazer conforto quando as horas em frente ao computador pareciam não terminar mais.

Ao meu orientador, Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva, por me guiar neste processo de pesquisa e descobertas que mudaram minha forma de enxergar o cinema e a academia.

À CAPES, pelo apoio e financiamento que me permitiram realizar essa pesquisa, concluir o mestrado e seguir com vontade de ensinar, aprender e pesquisar.

*Você não pode comprar a revolução. Você não
pode fazer a revolução. Você pode apenas ser a
revolução. Ou está no seu espírito ou não está em
lugar nenhum.*

Ursula K. Le Guin

RESUMO

Esta dissertação traz como seu objetivo a realização de uma análise da personagem Ellen Ripley, protagonista do filme de ficção científica *Alien*, o Oitavo Passageiro (*Alien*, Ridley Scott, 1979), verificando a possível ruptura causada pela personagem no cinema norte-americano de grande orçamento de ficção científica. Através de um levantamento bibliográfico que nos permitiu compreender mais a fundo as origens da ficção científica e como eram representadas as personagens femininas no gênero até o momento de surgimento de Ripley. A partir de um critério de seleção de *corpus* de filmes que trazem semelhanças narrativas e de produção a *Alien*, olhamos para as personagens Dra. Ellie Arroway de *Contato* (*Contact*, Robert Zemeckis, 1997), Dra. Ryan Stone de *Gravidade* (*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013), Aurora Lane de *Passageiros* (*Passengers*, Morten Tyldum, 2016), Dra. Louise Banks de *A Chegada* (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016) e Lena de *Aniquilação* (*Annihilation*, Alex Garland, 2018), em busca de características que denotassem influência da personagem de Ridley Scott, como suas relações interpessoais, figurino, cabelo, maquiagem, força, percepção da jornada e perfil de personagem. Através da criação de uma Galeria de Personagens, realizamos uma leitura feminista dessas personagens, utilizando como base autoras como Barbara Creed (2007), Maureen Murdock (1999) e Laura Mulvey (1975). Através dessa Galeria, traçamos paralelos entre Ripley e as cinco personagens citadas, nos permitindo visualizar que há uma influência de Ripley nas personagens aqui retratadas, apesar de tardia. Esse protagonismo feminino que estamos encontrando no cinema de ficção científica de grandes orçamentos ainda é pouco diverso, principalmente quando consideramos que há pouco reconhecimento e oportunidades para realizadoras em papéis por trás das câmeras.

Palavras-chave: ficção científica; feminismo; cinema; *Alien*; Ellen Ripley

ABSTRACT

This dissertation has as its objective the analysis of the character Ellen Ripley, protagonist of the science fiction film *Alien* (Ridley Scott, 1979), verifying the possible rupture caused by the character in the North American *blockbuster*, big budget cinema, especially inside the genre of science fiction. Through a bibliographic survey we were able to understand more deeply the origins of science fiction and how the female characters in the genre were represented until the moment of Ripley's appearance. Based on a criterion for selecting the corpus of films that have narrative and production similarities to *Alien*, we analyzed the characters Dr. Ellie Arroway from *Contact* (Robert Zemeckis, 1997), Dr. Ryan Stone from *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), Aurora Lane from *Passengers* (Morten Tyldum, 2016), Dr. Louise Banks from *Arrival* (Denis Villeneuve, 2016) and Lena from *Annihilation* (Alex Garland, 2018), in search of characteristics that showed influence from Ridley Scott's character, Ripley, such as their interpersonal relations, wardrobe, hair, makeup, strength, perception of the journey and character profile. Through the creation of a Character Gallery, we carried out a feminist reading of these characters, using authors such as Barbara Creed (2007), Maureen Murdock (1999) and Laura Mulvey (1975) as the basis. Through this Gallery, we draw parallels between Ripley and the five characters mentioned, allowing us to visualize that there is an influence of Ripley on the characters portrayed here, although a late one. This female protagonism that we are finding in big budget science fiction cinema, is still not very diverse, especially when we consider that there is little recognition and opportunities for filmmakers in roles behind the cameras.

Keywords: science fiction; feminism; cinema studies; *Alien*; Ellen Ripley

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - QUADRO DE ANÁLISE DA PERSONAGEM ELLEN RIPLEY..... 63

TABELA 2 - GALERIA DE PERSONAGENS..... 74

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- LADO A LADO, CENA DOS BASTIDORES DA PRODUÇÃO DE VIAGEM À LUA (1902) E A CENA COMO APARECE NO FILME	27
FIGURA 2 - CENA DO FILME METRÓPOLIS (1927), FAZENDO USO DE EFEITOS ESPECIAIS	28
FIGURA 3 - CENA DO FILME FRANKENSTEIN (1931), O FILME COMBINA A MODERNIDADE CIENTÍFICA COM UM CENÁRIO GÓTICO	28
FIGURA 4 - DA ESQUERDA PARA DIREITA, PÔSTER DOS FILMES O MONSTRO DA LAGOA NEGRA, TARÂNTULA E O INCRÍVEL HOMEM QUE ENCOLHEU	30
FIGURA 5 - CENA DE 2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO (1968), MOSTRANDO O INTERIOR DE UMA CABINE DA ESPAÇONAVE	31
FIGURA 6 - FILA PARA ASSISTIR AO LANÇAMENTO DE STAR WARS IV NOS CINEMAS EM JUNHO DE 1977.....	31
FIGURA 7 - À ESQUERDA, RIDLEY SCOTT NOS BASTIDORES DE ALIEN, O OITAVO PASSAGEIRO (1979) E À DIREITA, CENA DO FILME E.T.: O EXTRATERRESTRE (1982) .	32
FIGURA 8 - MARIA DANÇANDO PARA UMA AUDIÊNCIA MASCULINA, EM METROPOLIS (1927).	38
FIGURA 9 - SYLVIA VAN BUREN NOS BRAÇOS DE CLAYTON FORRESTER EM GUERRA DOS MUNDOS	39
FIGURA 10 - NANCY ARCHER, A VAMP DE 15 METROS.....	40
FIGURA 11 - DR. LESLIE JOYCE ENTRE OS OUTROS DOIS PROTAGONISTAS MASCULINOS, MATTHEWS E CARTER	41
FIGURA 12 - RIPLEY E SEU LANÇA-CHAMAS EM ALIEN, O OITAVO PASSAGEIRO	43
FIGURA 13 - A JORNADA DA HEROÍNA COMO É DEFINIDA POR MURDOCK	51
FIGURA 14 - LISTA DA AFI DE HERÓIS MAIS MARCANTES DO CINEMA	52
FIGURA 15 - RIPLEY NO MEIO DE OUTROS TRIPULANTES DA NAVE NOSTROMO	56
FIGURA 16 - RIPLEY TENTA ACALMAR A PERSONAGEM DE LAMBERT, QUE CHORA	57
FIGURA 17 - DURANTE A CENA FINAL, RIPLEY TIRA O UNIFORME ANTES DE ESCAPAR	59
FIGURA 18 - RIPLEY DURANTE SUA FUGA, NAS CENAS FINAIS DE ALIEN	60
FIGURA 19 - RIPLEY RESGATA JONES, O GATO	61
FIGURA 20 - TRIPULAÇÃO, EM SUAS ROUPAS DE BAIXO, NO INÍCIO DE ALIEN (1979)	64
FIGURA 21 - DRA. ARROWAY EM CONTATO (1997).....	69
FIGURA 22 - DRA. RYAN STONE DIRIGE SUA NAVE DE FUGA EM GRAVIDADE	70
FIGURA 23 - DRA. BANKS E SUA FILHA, HANNAH.....	80
FIGURA 24 - DRA. RYAN STONE EM GRAVIDADE.....	81
FIGURA 25 - LENA E A EQUIPE LIDERADA POR ELA NO FILME ANIQUILAÇÃO	82
FIGURA 26 - TOP 10 FILMES DE SCI-FI DA AFI	90

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. UMA JORNADA PELA FICÇÃO CIENTÍFICA	21
2.1 Notas sobre as origens da ficção científica	21
2.1.1 Ficção científica na literatura	21
2.1.2 Ficção científica no cinema	26
2.2 Mulheres na ficção científica.....	34
2.3 Teoria feminista do cinema.....	43
2.4 A heroína	47
3. RIPLEY E O PROTAGONISMO FEMININO	51
3.1 Alien e sua protagonista	51
3.2 Quem é Ripley?	56
3.3 As novas heroínas.....	66
3.4 Existe ficção científica feminista no cinema?	85
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E DOCUMENTAIS	98
FILMOGRAFIA	103
ANEXO 1 – ROTEIRO DE FILMAGEM DE ALIEN	108

1. INTRODUÇÃO

Quando pensamos no coletivo da humanidade, a palavra Homem é quase sempre a mais utilizada. A fixação no “Homem”, no sentido abrangente da palavra, é algo que surge desde os primeiros registros de narrativa. Antes de podermos escrever, muito antes de podermos filmar, os Neandertais já ilustravam nas paredes suas batalhas contra a natureza. Enquanto isso, mulheres faziam parte da natureza, servindo como o recipiente da criação, a musa, como é o caso da Vênus de Willendorf. Galileu Galilei, no século XVII, entra em conflito com a Igreja dominada por homens para provar que não somos o centro do Universo, e não é o Sol que gira ao redor da Terra, e sim ao contrário. A sociedade antropocêntrica e patriarcal tem grandes dificuldades em aceitar quando não são os homens o centro da História – neste caso, homem, sendo a humanidade, mas, muito provavelmente, para a sociedade católica de 1600 essa humanidade considerava principalmente a figura masculina.

De Jesus Cristo e Buda a Rei Arthur e James Bond, ao lembrarmos os grandes heróis da história, nos vem à mente narrativas com homens como figuras centrais. Às mulheres, reservamos o “privilégio” de serem as protagonistas quando princesas. Essa convenção é descrita por Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces* (1949), que escreve sobre a Jornada do Herói. Campbell escreve uma obra que busca compreender a jornada do protagonista masculino em uma aventura em busca de si mesmo, encontrando ao longo do caminho coadjuvantes que o auxiliam a chegar ao fim de sua narrativa. Nessas histórias, as mulheres que o herói encontra em seu caminho são, em sua grande maioria, personagens que servem como amparo para o protagonista alcançar os passos finais de sua jornada, transformando-se, de mero homem, em um herói. As mulheres aparecem na história, mas a elas são reservados papéis de amantes, filhas, mães, irmãs, vilãs – raramente elas são as heroínas.

Vivendo em sociedade, somos passíveis de normas e convenções que refletem não somente a maneira como agimos, mas também a forma como produzimos e nos expressamos artisticamente. Mesmo quando a intenção por trás de um produto artístico é criticar a sociedade na qual está inserido, é improvável que a produção esteja completamente isenta de reproduções de padrões sociais, a não ser que haja uma ruptura. A ficção científica é um gênero que permite tais rupturas, uma vez que não trabalham diretamente com a realidade que enxergamos no dia a dia. Apesar disso, voltando nosso olhar para filmes de ficção científica americanos que trabalham

com o gênero a partir de uma produção industrial de grande porte, caracterizados por seus orçamentos e receitas, vemos que nem sempre essas rupturas são colocadas em prática, e que esses padrões sociais pré-estabelecidos não são questionados de forma significativa. No filme considerado a primeira adaptação cinematográfica da ficção científica, por exemplo, *Viagem à Lua (Le Voyage dans la Lune, 1902)*, George Méliès leva seus heróis - um grupo de cientistas - até à Lua e de volta, enquanto mulheres atuam como coadjuvantes da história, fazendo o papel de ajudantes que aguardam o retorno da missão embarcada pelos homens.

Quando *Alien, o Oitavo Passageiro (Alien, Ridley Scott, 1979)* inicialmente foi concebido, a personagem Ellen Ripley, conhecida através da interpretação de Sigourney Weaver, havia sido escrita para ser representada por um homem. De acordo com uma entrevista com a equipe de produção, essa modificação foi realizada pelos produtores David Giler e Walter Hill, em um momento de revisão do roteiro, por acreditarem que uma personagem feminina ajudaria o filme a se sobressair em comparação aos outros do gênero, que costumavam apresentar protagonistas masculinos. Essa alteração, aparentemente pragmática, dá sinais de como o filme *Alien* surgiu com intenções de se destacar, marcando o gênero de filmes de ficção científica/horror como um filme destoante da norma. A norma, nesse caso, sendo os filmes de ficção científica com protagonistas masculinos.

Ripley acaba se tornando uma das primeiras heroínas em um filme de ficção científica, um gênero de filmes que costumava colocar mulheres em papéis secundários, de secretárias, oficiais subordinadas a homens, esposas, amantes ou filhas, raramente tendo um papel com uma história própria que não girasse em torno de um homem. Ellen Ripley é uma protagonista pouco usual para o gênero, em especial por sua condição de protagonista heroína, única sobrevivente que salva a si mesma, sem depender da habilidade de seus colegas homens. Ripley surge em 1979, portanto, como uma personagem chave para destacar o filme entre os demais de um gênero em ascensão.

Além disso, a partir da década de 90, coincidindo com a terceira onda do feminismo, conseguimos detectar um crescimento na quantidade de trabalhos e publicações da área acadêmica que abordam o feminismo e a condição da mulher nos mais variados espaços. O lugar ocupado pelas mulheres e a representação do gênero na mídia é amplamente discutido, bem como os trabalhos que tratam da ficção científica no cinema, tópico que vem ganhando maior notoriedade na área acadêmica

desde a última metade dos anos 90. Apesar de encontrarmos com facilidade teses, dissertações e artigos que falam sobre feminismo, mulheres na mídia e no cinema, e ficção científica, os assuntos raramente se interseccionam. A condição feminina como personagem e/ou protagonista de narrativas de ficção científica é muito pouco abordada, e, portanto, o surgimento e a importância de personagens como Ellen Ripley acabam por ser negligenciados.

Paula Coruja (2018), faz um panorama sobre como o campo da Comunicação problematiza o feminismo e destaca que a maioria dos trabalhos que abordam a questão de gênero e representatividade da mulher partem dos estudos de cinema. Coruja ressalta também a importância de aproximar as áreas a fim de gerar novos conhecimentos transformadores sobre si e o mundo. Com esses pensamentos como base, realizamos um levantamento quantitativo a fim de investigar se a questão da representação feminina aplicado aos filmes de ficção científica está sendo abordada nas produções científicas brasileiras da última década.

Analisamos publicações científicas como periódicos, teses e dissertações, no Portal de Periódicos da CAPES, entre os dias 31 de outubro e 2 de novembro de 2018. Apesar da pouca quantidade de resultados abordando assuntos como feminismo e ficção científica, foi possível perceber através do aumento do número de publicações, teses e dissertações, que o interesse em estudar filmes de ficção científica e representação feminina tem crescido de forma significativa nos últimos anos, em especial na última década. Esse crescimento pode indicar o início de uma tendência de novos trabalhos e formas de explorar esses tópicos, aumentando a possibilidade de uma intersecção entre os assuntos nos próximos anos. Assim como as obras de literatura, cinematográficas e audiovisuais, a ficção científica no âmbito acadêmico ainda parece ser uma questão de nicho. Poucos vão a fundo nas possibilidades desse gênero tão complexo, e menos ainda através de uma perspectiva feminista, buscando compreender onde a questão de gênero se insere nesses mundos onde, teoricamente, tudo é possível, mas nem tudo é explorado.

Quando pensamos no cinema como uma indústria, marcos significativos – como o surgimento de filmes de um gênero popularmente masculino, como a ficção científica, com protagonistas femininas – precisam ser mapeados a fim de compreender a evolução da indústria audiovisual e como essas novas e possíveis tendências estão transformando paradigmas. No caso da ficção científica, vemos surgir, em especial na última década, mais obras com protagonistas femininas que

inclusive recebem reconhecimento da indústria cinematográfica de Hollywood, como foi o caso dos filmes indicados ao Oscar de Melhor Filme, Gravidade (*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013) e A Chegada (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016). Esse tipo de mapeamento ajuda a indicar que a indústria cinematográfica como um todo está reagindo aos acontecimentos e movimentos dados pela sociedade, e qual o significado disso para a representação do gênero feminino nas telas.

Filmes de ficção científica que se tornam *blockbusters* como foi o caso de *Alien* despertam uma maior atenção da mídia e do público. Por isso, pensar a forma como as mulheres são representadas nesses filmes é também pensar como o público, em especial a audiência feminina, se vê nas telas de cinema. O filme *Alien* completou 40 anos de lançamento em 2019, e a obra permanece relevante na história dos filmes de ficção científica, rendendo sequências, prequelas, *spin-offs*, mantendo um *score* de 83% em sites como Metacritic, 97% no Rotten Tomatoes e 8.5 no IMDb¹. É praticamente impossível falar sobre obras de horror e ficção científica sem citar o filme de Ridley Scott e sua protagonista Ripley, que no exterior foi tópicos de estudos como o livro de Ximena Gallardo, *Alien Woman: The Making of Lt. Ellen Ripley* publicado em 2004.

O objeto de análise dessa dissertação é a personagem Ellen Ripley e a forma como ela é trabalhada na produção cinematográfica de 1979 dirigida por Ridley Scott, por sua condição como mulher em um filme de ficção científica, um gênero que por muito tempo não incluiu mulheres em uma condição de protagonismo como heroínas das narrativas, onde apenas personagens homens eram os únicos condutores de ação. A personagem Ripley também foi escolhida por conta de suas características desenvolvidas no roteiro do filme, que destoam do modelo comum apresentado por outras personagens mulheres dos filmes produzidos em anos anteriores. Buscamos compreender através dessa pesquisa se houve uma ruptura após o surgimento de Ripley, abrindo caminho para novas representações nos filmes de ficção científica, e qual foi ela. Analisamos, portanto, as características de Ellen Ripley ao longo do filme *Alien* (1979), para que elas então fossem colocadas em um quadro com outras cinco personagens femininas de filmes de ficção científica de anos posteriores, a fim de

¹ Sites de review de obras, em especial filmes e programas de televisão, nos quais o público, que pode ser qualificado ou não, avalia obras audiovisuais através de uma nota, que então têm sua média calculada. Servem como uma forma de identificar a repercussão de um filme.

compreender em quais características encontramos semelhanças que remetam à personagem.

Para conduzirmos a análise da personagem Ripley e construção da Galeria de Personagens, buscamos primeiramente traçar uma breve história sobre o gênero de ficção científica desde o seu surgimento na literatura e em revistas especializadas até o cinema de George Méliès, os anos de Ouro da Ficção Científica em Hollywood, o lançamento de *Alien* e até chegarmos nos dias atuais. Para compreendermos a estrutura e desenvolvimento de uma personagem feminina, buscamos em Susan A. George, Barbara Creed e Maureen Murdock o embasamento teórico a respeito das personagens femininas que são representadas na tela do cinema ao longo dos anos, passando por diferentes perfis. Sharon Smith e, em especial, Laura Mulvey, servem como base para compreendermos o papel do olhar masculino nessa representação feminina em produções audiovisuais, aliadas à teoria do cinema e análise intertextual que é apresentada a partir da perspectiva de Robert Stam.

Uma vez realizada a análise da personagem Ripley, estabelecemos um *corpus* de filmes de ficção científica com cinco personagens femininas protagonistas de produções lançadas após a estreia do filme de Ridley Scott, do ano de 1980 até 2018. A partir desse recorte de tempo, foram estabelecidos critérios que nos permitiram selecionar as personagens – a narrativa do filme, seu país de produção e orçamento, são alguns dos critérios. Esse *corpus* nos auxiliou a montar o que foi chamado de Galeria de Personagens, onde pudemos observar características de cinco personagens femininas e como elas se comparam com a personagem de Ripley.

O que nos propusemos a encontrar ao longo desta dissertação foram atributos e elementos-chave na caracterização de Ripley, que a levariam a ser considerada uma personagem tão marcante na história do cinema mesmo após 40 anos do lançamento do *Alien* de Ridley Scott. Ao traçarmos essas características de destaque da personagem, conseguimos traçar um quadro que pode servir de padrão para análise de protagonistas femininas, e então replicamos isso para traçar um comparativo entre Ripley, como uma fonte principal, e outras personagens que apresentassem uma condição similar como protagonistas de filmes de ficção científica especulativa.

“Ficção científica” (FC ou sci-fi) entra para o vocabulário de uso geral em 1926 com o lançamento da revista *Amazing Stories* (1926). Em um texto escrito pelo próprio

editor, Hugo Gernsback, as histórias que se qualificam em serem definidas pelo gênero são compreendidas como:

(...) Estórias como as de Jules Verne, HG Wells e Edgar Allan Poe - um romance encantador misturado com fatos científicos e visão profética... Não só estes contos surpreendentes são uma leitura tremendamente interessante - eles são sempre instrutivos. Eles fornecem conhecimento...de uma forma muito agradável. (Amazing Stories, 1926, p.3)

O autor ainda afirma, nesta mesma edição da revista, que muitas estórias deste gênero ainda serão escritas, e que a posteridade irá apontar como elas terão desbravado um novo caminho, não só na literatura e na ficção, mas no progresso da sociedade também. Inicialmente definido como *scientifiction*, o gênero percorreu um longo caminho desde o seu surgimento até os dias atuais, permitindo que a ficção científica se desdobre em inúmeros subgêneros, que vão de horror à distopia, apocalipse, romance científico e *space operas*, para citar alguns.

Apesar das possibilidades que o gênero permite especular ao lidar com realidades apresentadas para além de uma ficção comum, uma grande parcela dos protagonistas das histórias de ficção científica que conhecemos popularmente são homens. Por muito tempo, os ambientes de trabalho eram completamente dominados por homens, e entre esses também estavam as próprias editoras, produtoras, e outros locais que acabavam limitando os autores do gênero de ficção científica de entrarem na possibilidade de construir em suas obras um mundo no qual as normas sociais estabelecidas não fossem seguidas, ao menos não de forma séria – quando se imaginavam mulheres na força de trabalho, era sempre de maneira cômica.

O Movimento Sufragista do fim do século XIX, por exemplo, marca o início da primeira onda feminista, mas até mesmo antes disso, em 1792, Mary Wollstonecraft publica *Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher (A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects)*, livro que reivindica os direitos das mulheres e sua voz na sociedade. Curiosamente, Wollstonecraft era também mãe de Mary Wollstonecraft Shelley, autora de uma das primeiras obras consideradas de ficção científica, *Frankenstein ou o Prometeu Moderno (Frankenstein, of the Modern Prometheus, 1818)*.

Essa primeira “onda” do feminismo, como o movimento passa a ser identificado, a partir de 1968 por um artigo do New York Times, é seguida pela

segunda onda que começa a despontar justamente entre o final da década de 60 e 70, revolucionando principalmente por seu alcance, que chega às donas de casa e mulheres de classe média. Essa segunda onda passa a transformar a forma como a sociedade enxergava mulheres, se preocupando com o sexismo que já estava estabelecido na sociedade, reivindicando a ideia de que mulheres deveriam desempenhar apenas papéis domésticos e decorativos.

A terceira onda feminista passa a ganhar impulso a partir dos anos 90, enraizando-se na luta contra assédio sexual em ambiente de trabalho e na ideia de um feminismo interseccional que descreve as diferentes formas de opressão se conectam, como é o caso, por exemplo, de mulheres brancas de classe média e mulheres negras pobres. É a partir dessa onda que, ancorados no trabalho de Judith Butler e Kimberlé Crenshaw, que passam a entender gênero e sexo como definições distintas. O manifesto das Riot Grrrls escrito pela líder da banda Bikini Kill, e também uma das representantes do manifesto feminista nos anos 90, Kathleen Hanna, resume um pouco o que o movimento buscava:

PORQUE fazer/ler/ver/ouvir coisas legais que nos validam e desafiam nos fazem ganhar força e um senso de comunidade que precisamos para entender como besteiras como racismo, discriminação física, etarismo, especismo, classismo, gordofobia, sexismo, antissemitismo e heterossexismo figuram em nossas próprias vidas. (...) PORQUE estamos bravas que sociedade nos diz que Garota = Burra, Garota = Ruim, Garota = Fraca. ²

Na virada do século, com a popularização das redes sociais, vemos indícios do que pode ser considerada a quarta onda do feminismo, que se inicia por volta do ano de 2008 e segue com força até o momento atual. Campanhas fomentadas por redes como Twitter e Instagram, como foi o caso de #MeToo e #TimesUp, duas campanhas que surgem em defesa de mulheres que se posicionaram contra assédio sexual de homens poderosos, como foi o caso do julgamento de Harvey Weinstein, um dos maiores produtores de cinema norte-americano que foi acusado de assédio sexual por mais de vinte mulheres. Essas campanhas virtuais levam a marchas e protestos

² Tradução da autora, no original: *“BECAUSE doing/reading/seeing/hearing cool things that validate and challenge us can help us gain the strength and sense of community that we need in order to figure out how bullshit like racism, able-bodieism, ageism, speciesism, classism, thinism, sexism, anti-semitism and heterosexism figures in our own lives. (...) BECAUSE we are angry at a society that tells us Girl = Dumb, Girl = Bad, Girl = Weak”*

nas ruas, mas principalmente “a quarta onda é online”, diz a ativista feminista e colunista do The Guardian, Jessica Valenti.

No cinema de ficção científica americano, conseguimos observar uma leve mudança através das protagonistas femininas que começam a aparecer nos filmes do gênero, em especial a partir dos anos de 2010. Essas narrativas apresentam mulheres que vão além das donzelas indefesas que eram mais comumente retratadas nas telas anteriormente. Alguns exemplos de filmes produzidos na segunda década do século XXI são *Gravidade* (*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013), *A Chegada* (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016) e *Aniquilação* (*Annihilation*, Alex Garland, 2018).

A ficção científica é um gênero que existe há mais de dois séculos na literatura, evoluindo lado a lado com a indústria cinematográfica, mas somente nas últimas décadas os papéis designados às mulheres das tramas se aprofundaram além de uma personagem unidimensional – a donzela que é salva, a mãe que sofre, a amante que é punida. A *American Film Academy* desenvolveu, em 2008, uma lista com os 10 maiores filmes de ficção científica da história. Destes 10 filmes, apenas dois têm protagonistas mulheres – *Alien*, o Oitavo Passageiro (*Alien*, Ridley Scott, 1979) e *O Exterminador do Futuro 2: o Dia do Julgamento* (*Terminator 2: Judgement Day*, James Cameron, 1991), sendo que o segundo filme a protagonista feminina divide o status com o personagem de Arnold Schwarzenegger.

Vemos um aumento no número de mulheres desempenhando papéis com funções que antes eram reservadas aos homens – elas agora também são guerreiras, como *Furiosa de Mad Max: Estrada da Fúria* (*Mad Max: Fury Road*, George Miller, 2015) e generais, como Leia Organa, que subiu de posto de princesa para general em *Star Wars VII: O Despertar da Força* (*Star Wars VII: The Force Awakens*, J. J. Abrams, 2015). É importante notar, também, que essa grande dimensão industrial ocorre predominantemente nas produções de *blockbusters* norte-americanos. Filmes como os acima citados, produzidos, dirigidos, distribuídos em larga escala são possíveis por serem contemplados pelo ambiente cinematográfico americano.

Um dos principais motivadores para a realização dessa pesquisa é justamente a força dos movimentos feministas nos últimos anos. O que inicia como um embrião da luta feminista no final do século XIX, tem cada vez mais força nos dias atuais, em especial quando pensamos na forma como as mulheres têm lutado não somente por serem ouvidas e terem seus direitos respeitados, mas também para termos oportunidades iguais de trabalho e reconhecimento. Uma pesquisa da *Variety* mostrou

que o ano de 2019 foi um dos mais significativos para diretoras, com um aumento no número de produções realizadas por mulheres. Apesar disso, o número ainda é expressivamente menor do que a quantidade de obras produzidas por homens. A nossa pesquisa mostrou que a última década foi uma das que mais teve filmes do gênero de ficção científica com mulheres protagonistas, mas essas protagonistas ainda não representam uma diversidade de mulheres reais. A intenção dessa pesquisa é, portanto, olhar para as personagens femininas para além das musas, das auxiliares dos heróis, das mães e filhas – buscamos através de Ripley encontrar as características das heroínas e guerreiras, e entender como elas estão sendo representadas na tela. Ripley pavimentou o caminho para que essas mulheres fossem retratadas nos cinemas, mas o fato de apenas quarenta anos depois começarmos a sentir essas mudanças despertou a curiosidade da autora: quem são essas personagens, como elas são retratadas e o que isso significa para o gênero – feminino e de ficção científica?

Os capítulos a seguir relatam a jornada que traçamos até chegarmos em Ripley, como a ficção científica tem se desenvolvido nos últimos dois séculos de gênero e um século nas telas de cinema. Para a realização desta pesquisa, nos concentramos primeiramente em um levantamento bibliográfico sobre a história do gênero de ficção científica, desde seu surgimento na literatura até a maneira como ele se desenvolve para o cinema. Ao chegarmos no cinema, encontramos uma série de perfis nos quais as protagonistas femininas se encaixam: das *Mystique Models* e *Vamps* às *Good Working Women* e até chegarmos às Mulheres Guerreiras e Heroínas de Ação. É a partir deste perfil que analisamos Ripley e buscamos encontrar sua influência nas personagens escolhidas a partir dos critérios de seleção do *corpus* de análise.

Essas análises, tanto de Ripley, quanto das personagens que aparecem no cinema a partir de 1980, nos permitiu enxergar que a influência de Ripley não foi tão forte e rápida quanto imaginávamos, uma vez que o surgimento dessas “novas heroínas”, como chamamos, começa ganhar mais força apenas após 2010. O que será observado, portanto, na dissertação a seguir é a forma como o gênero de ficção científica está desenvolvendo essas personagens através de um novo padrão, o que acaba por impedir que haja uma maior diversidade nas mulheres que vemos nas telas, e que isso é também uma consequência do que acontece por trás delas, uma vez que a participação de mulheres como realizadoras em filmes de grande orçamento ainda

é limitada. Contamos nessa dissertação como uma heroína e sobrevivente da nave Nostromo conseguiu seu lugar na história da ficção científica, e lançamos um olhar para onde devemos traçar o futuro do gênero.

2. UMA JORNADA PELA FICÇÃO CIENTÍFICA

2.1 Notas sobre as origens da ficção científica

2.1.1 Ficção científica na literatura

A ficção científica é definida pelo escritor Isaac Asimov (1981) como um gênero de histórias que apresenta acontecimentos supra reais que poderiam ser derivados do nosso meio social através de mudanças científicas e tecnológicas adequadas, e, portanto, é um gênero que se desenvolve a partir do momento em que começamos a ter uma percepção das mudanças sociais decorrentes da ciência e tecnologia. Na maior parte da história da humanidade, mudanças e avanços tecnológicos ocorreram de forma lenta e gradual, porém, a partir da Revolução Industrial, foi possível notar um aumento na velocidade dos avanços envolvendo ciência e tecnologia. Asimov, então, afirma que “a velocidade das mudanças e a extensão de seus efeitos sobre a sociedade tornam-se bastante acentuados, podendo ser percebidos no transcurso da existência de um indivíduo. Só então, pela primeira vez, o futuro é concebido”. Desta forma, a ficção científica, surge primeiramente como um gênero literário, através da obra *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, considerada por muitos a primeira obra de ficção científica, mas que ainda não carregava o rótulo do gênero na época de seu lançamento. O termo ficção científica só vem a ser empregado a partir do século XX.

Amazing Stories (1926), uma revista editada por Hugo Gernsback, surge como a primeira publicação a focar seu conteúdo em histórias de ficção, extrapolação científica e aventuras no espaço sideral, um gênero que fica conhecido primeiramente como *scientifiction*, e suas histórias são descritas por Gernsback como “um romance encantador misturado com fatos científicos e uma visão profética³” (1926, p.3). A partir de 1929, essas histórias passam a ser conhecidas como *Science Fiction*, a ficção científica como conhecemos hoje. Gernsback passa então a publicar histórias de autores já conhecidos, como Jules Verne e Edgar Allan Poe, conferindo a eles o

³ Tradução da autora, na versão original: “a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision”

título de autores de ficção científica. Hugo acreditava que a melhor forma de inserir o conteúdo científico para o público, era oferecê-lo aos leitores através da forma tradicional de ficção popular.

Enquanto que Shelley, Verne e Allan Poe trabalharam com histórias que começam a mexer com as possibilidades de ficção especulativa e ficção científica, H.G. Wells é considerado um dos primeiros grandes autores da ficção científica, com seu romance *A Máquina do Tempo* (1895), criando o subgênero da ficção científica de viagem no tempo (RICKMAN, p. 15, 2004). Histórias que abordavam temáticas próximas a ficção científica, como narrativas de invenções, romances científicos ou apenas histórias “diferentes” que não se aproximavam da ficção realista, que foram lançadas antes do surgimento de revistas *pulp*⁴, como é o caso de *Amazing Stories*, não necessariamente estavam ligadas ao gênero. Seus autores, como a própria Mary Shelley, não tinham consciência de estarem criando dentro do gênero, e, dessa forma, não necessariamente seguiam padrões da estética da ficção científica que hoje conhecemos. De certa maneira, o gênero de ficção científica é “criado” pelos leitores que identificam o gênero antes mesmo de editoras ou até mesmo seus próprios escritores saberem claramente o que significava escrever ficção científica. Gernsback nota que já durante o lançamento da terceira edição de *Amazing*, muitos fãs, como ele os identificava, tinham o hábito de listar histórias de *scientification* em inglês e outras línguas (JAMES, p. 41, 1994).

Brian Attebery, em *The Cambridge Companion to Science Fiction* (2003), traz uma pesquisa realizada por John Cawelti, a respeito das fórmulas populares de *storytelling*, que agrupa essas histórias em aventura, mistério e romance. As histórias de aventura aconteciam através de um conflito entre humanos e aliens, ou a luta contra um ambiente inóspito no espaço sideral. O romance se dava de forma mais superficial, uma heroína em apuros é sequestrada por vilões na maior parte do desenvolvimento da trama, apenas para ser resgatada pelo mocinho no último momento. De acordo com Cawelti (citado por ATTEBERY, 2003, p.33), as histórias de mistério é que se desenvolviam das formas mais distintas. A grande maioria das histórias publicadas em revistas *pulp* como *Amazing Stories*, giravam em torno de solucionar um problema através de métodos científicos, e as informações técnicas

⁴ Revistas baratas com histórias de ficção; “pulp” refere-se ao material em que as revistas eram publicadas

eram distribuídas durante a história, em geral pelo meio de personagens explicando as situações um para o outro, o que acabava desacelerando o ritmo da história. Com os mistérios científicos, o público era convidado a acompanhar os personagens em uma viagem de descoberta, onde “blocos de informação” funcionavam como pistas reunidas por um detetive. Cada informação adicional, seja ela a respeito da órbita de um planeta, funcionalidade de um motor de espaçonave ou cultura de um povo alienígena, fazia com que a história avançasse cada vez mais perto do clímax final.

Inicialmente, as histórias de ficção científica publicadas nas revistas serviam como um contraponto à literatura ficcional, chegando ao ponto de desprezar obras como *Admirável Mundo Novo* (1932) de Aldous Huxley, por sua visão negativa da ciência. Em seu início, a ficção científica tinha a tendência de apresentar ciência como algo estritamente positivo, e os editores da *Amazing Stories* consideraram que Huxley deveria “dizer algo inspirador sobre ciência, e prover recompensas emocionais que viriam com aventura, mistério e romance” (ATTEBERY, p. 45) para ser considerado ficção científica.

O ano de 1938 marca o início da *Golden Age* da ficção científica – essa é uma época em que muitos autores do gênero passam a publicar suas histórias, e também é o momento em que o escritor John W. Campbell se torna editor da revista *pulp Astounding*, o que ajudou a moldar a ficção científica moderna. Assim como Gernsback, Campbell destacava entretenimento, instrução e profecias como os principais objetivos da ficção científica, afirmando “basicamente, ficção científica é um esforço para prever o futuro baseado em fatos conhecidos, selecionados principalmente dos laboratórios atuais”⁵ (CAMPBELL, 1948). Porém, adiciona à sua fala que romances encantadores são apenas uma das possibilidades das narrativas de ficção científica, e que histórias de dispositivos (engenhocas), conceituais e de personagens são outros caminhos que podem ser seguidos, uma vez que a ficção científica é o mais “livre e menos formalizado de qualquer meio literário”.⁶

Campbell introduz uma ficção científica focada em precisão científica, seja ela social, física ou parapsicológica, como uma forma de inspirar seus leitores, muitos deles cientistas, a expandir os limites de sua própria ciência. Ciência e ficção científica

⁵ Tradução da autora, no original: “*Basically, science fiction is an effort to predict the future on the basis of known facts, culled largely from present-day laboratories*”

⁶ Tradução da autora, no original: “*the freest, least formalized of any literary medium*”.

deveriam ser duas faces intrínsecas, onde os autores poderiam especular sobre aspectos do conhecimento humano, seus efeitos na sociedade e possíveis futuros, onde a ficção científica teria um impacto sobre o desenvolvimento da história humana. Provavelmente inspirado por Campbell, em 1947, o escritor Robert A. Heinlein publica cinco preceitos que toda ficção científica deveria seguir, sendo eles:

1. As condições precisam ser, em certos aspectos, diferentes do aqui e agora, porém a diferença deve estar apenas em uma invenção feita ao longo da história;
2. As novas condições devem ser parte essencial da história;
3. O problema em si – o enredo – deve ser um problema humano;
4. O problema humano deve ser criado, ou indispensavelmente afetado pelas novas condições;
5. Por último, nenhum fato estabelecido deve ser violado, e, além disso, quando a história requer que uma teoria contrária a uma teoria aceita no presente seja usada, a nova teoria deve ser razoavelmente plausível e deve incluir e explicar fatos estabelecidos de forma tão satisfatória quando o autor achar adequado. Pode parecer exagero, pode parecer fantástico, mas não pode estar em discordância com fatos observáveis. Por exemplo, se você vai presumir que a raça humana é descendente de marcianos, então você também precisa explicar nossa aparente relação com os macacos antropóides terrestres.⁷

Durante as décadas de 40 e 50, a ficção científica americana entra no que é considerada sua época de ouro, desenvolvendo narrativas com maior maturidade e complexidade, e lançando um grande volume de obras de sci-fi que começam a atrair o público *mainstream*. Até os anos 40, FC não era ainda considerado um gênero na maioria dos países, porém em 1960 o gênero já era conhecido em diversos lugares do mundo, em especial como uma americanização do mundo não-comunista, em um sentido que o gênero ajudava o público a compreender aspectos da nova ordem mundial, como progresso tecnológico e armas nucleares, além de exportar a cultura americana e de Hollywood.

⁷ Tradução da autora, no original: “1. *The conditions must be, in some respect, different from here-and-now, although the difference may lie only in an invention made in the course of the story.* 2. *The new conditions must be an essential part of the story.* 3. *The problem itself — the ‘plot’ — must be a human problem.* 4. *The human problem must be one which is created by, or indispensably affected by, the new conditions.* 5. *And lastly, no established fact shall be violated, and, furthermore, when the story requires that a theory contrary to present accepted theory be used, the new theory should be rendered reasonably plausible and it must include and explain established facts as satisfactorily as the one the author saw fit to junk. It may be far-fetched, it may seem fantastic, but it must not be at variance with observed facts, i.e., if you are going to assume that the human race descended from Martians, then you’ve got to explain our apparent close relationship to terrestrial anthropoid apes as well”.*

A década de 50 foi responsável por uma enorme quantidade de lançamentos de filmes de ficção científica produzidos em Hollywood, o que certamente causou um impacto na forma como a ficção científica era vista pelo mundo, uma vez que os filmes da época não tinham temáticas e narrativas tão sofisticadas quanto as obras literárias lançadas nas décadas anteriores. Alguns dos filmes retratavam ansiedades do mundo contemporâneo em relação à guerra nuclear, porém, em sua grande maioria, os filmes tratavam de forma simples monstros vindos do espaço, do passado pré-histórico ou de um deserto radioativo, o que incomodou muitos fãs da ficção científica ao verem que os filmes de sci-fi dos anos 50 se resumiam a filmes de criaturas (EDWARDS, p. 61, 1994).⁸

A produção das revistas de sci-fi chega a um declínio nos anos 60, e as publicações de histórias de ficção científica migram especialmente para as editoras. Apenas seis revistas restam na década de 60, incluindo *Amazing* e *Astounding*, que muda de nome para *Analog*. Isso se deve principalmente pelo fato de que, durante o *boom* da ficção científica nos anos 50, muitos autores migraram para o mercado de livros de bolso e passam a ter uma carreira mais consolidada como autores a partir de editoras ao invés do mercado de revistas. Alguns dos autores mais populares de ficção científica durante a década de 70 iniciaram sua carreira durante os anos 50, como Philip K. Dick, Ray Bradbury, Kurt Vonnegut, Anne McCaffrey e Arthur C. Clarke, que viria a trabalhar com o diretor Stanley Kubrick no final da década de 60 no roteiro de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968). Apesar disso, a migração das histórias popularizadas nas revistas *pulp* para os livros acaba por tornar-se um desafio para os escritores de ficção científica, que viam nas revistas uma oportunidade de terem maior independência artística e a consequente exploração de diferentes formatos e tópicos que nem sempre seriam bem-vindos nos livros, que tinham a necessidade de atingir um público maior e mais amplo do que as revistas.

A comunidade dos fãs de ficção científica começa a aumentar consideravelmente, e entre os anos 80 e 90, dezesseis convenções de fãs acontecem ao redor dos Estados Unidos, incluindo convenções específicas para diferentes produtos da cultura sci-fi, como é o caso da série *Star Trek: A Nova Geração* (*Star Trek: The New Generation*, 1987). À medida em que a ficção científica emerge de Hollywood como *blockbusters*, seu caminho natural é chegar ao *mainstream*, atraindo

⁸ Tradução da autora, no original: *Creature features*

públicos cada vez mais amplos através das inúmeras possibilidades do gênero. A ficção científica é cada vez mais apresentada não somente através de livros, mas através também de filmes, programas de televisão e jogos de computador ou videogame. O público fã do gênero tem acesso ao conteúdo de sci-fi sem nem ao menos precisar ler ficção científica.

A ficção científica como gênero acaba por se aproximar de importantes abordagens críticas na construção de suas narrativas – sejam elas literárias, cinematográficas ou em outras formas. Obras do gênero pegam emprestado elementos inspirados nas teorias Marxista, pós-modernista, feminista e *queer* para elaborar narrativas de sci-fi em seus inúmeros gêneros, sejam elas sobre uma utopia ou distopia, *hard science fiction*, *space opera*, história alternativa, sobre política, biologia ou religião. É possível perceber, através de diferentes obras do gênero, como a iconografia de uma obra de ficção científica se repete de uma forma ou de outra: espaçonaves, viagem ao espaço, seres de outros planetas, robôs, ciborgues, alienígenas, cientistas malucos, donzelas em perigo ou formas de vida inesperadas, “a característica que une todo e qualquer tipo de ficção científica é a construção – de algum modo – de um mundo diferente do nosso”⁹ (JONES, p. 163, 2003).

2.1.2 Ficção científica no cinema

O cinema surge no final do século XIX, e desde seu início com filmes ainda sem som, a ficção científica se torna um gênero a ser amplamente explorado. A ficção científica, com suas temáticas fantásticas que permitiam que homens explorassem outros mundos ou imaginassem o nosso próprio planeta com seus truques cinematográficos, que permitiam que estas histórias fossem contadas ao público de uma forma como nunca havia sido feita.

George Méliès, idealizador de um dos primeiros filmes do gênero ao dirigir, roteirizar, produzir e atuar em sua obra, lança seu filme Viagem à Lua (*Voyage Dans La Lune*, 1902), uma história fantástica que apresenta uma equipe de cientistas que vai à Lua e se depara com uma espécie alienígena. Este é o primeiro contato do público com uma narrativa visual de ficção científica, mostrando além de palavras e

⁹ Tradução da autora, no original: “The feature that unites every kind of sf is the construction – in some sense – of a world other than our own.”

figuras as possibilidades não somente do gênero, mas também do próprio cinema. Méliès se vale de truques com a câmera e *stop motion*, no que podemos considerar um dos primeiros efeitos visuais da história do cinema, e que em seguida passariam a ser essenciais para a ficção científica nas telas. Em um ensaio chamado *Trick Effects*, publicado originalmente em 1907 e depois reeditado no livro *The science fiction film reader* por Gregg Rickman, Méliès cita a importância desses chamados “truques visuais” na hora de contar histórias, afirmando que, ao ser bem utilizado, o truque permite que “o sobrenatural, o imaginário e até mesmo o impossível sejam representados visualmente”.

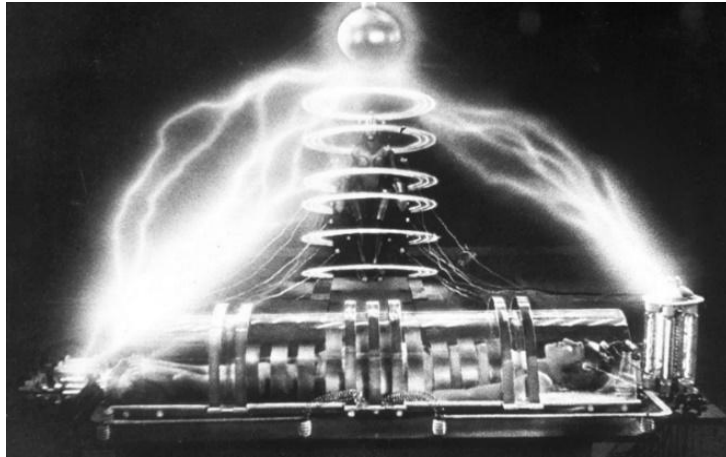
Figura 1- Lado a lado, cena dos bastidores da produção de Viagem à Lua (1902) e a cena como aparece no filme



Fontes: Wikipedia e IMDb

À medida em que o cinema se desenvolve e estabelece sua posição como uma indústria, a ascensão do cinema traz ao público grandes diretores de películas de ficção científica, sendo o alemão Fritz Lang o nome mais proeminentemente da década de 20, tendo realizado filmes como *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) e *A Mulher na Lua* (*Frau im Mond*, 1929), filmes estes que foram roteirizados em colaboração com sua esposa, Thea von Harbou. *Metrópolis* é produzido com um grande orçamento pelo estúdio alemão UFA, e traz a visão de Lang de uma cidade futurista e quase apocalíptica, construída a partir da exploração das classes mais baixas. Apesar de críticas de autores renomados da ficção científica como H.G. Wells em relação à narrativa do filme, que ele considerou um clichê adaptado ao estilo anglo-saxão, *Metrópolis* ainda alcançou grande destaque pela atenção do diretor aos detalhes científicos e produção de efeitos especiais.

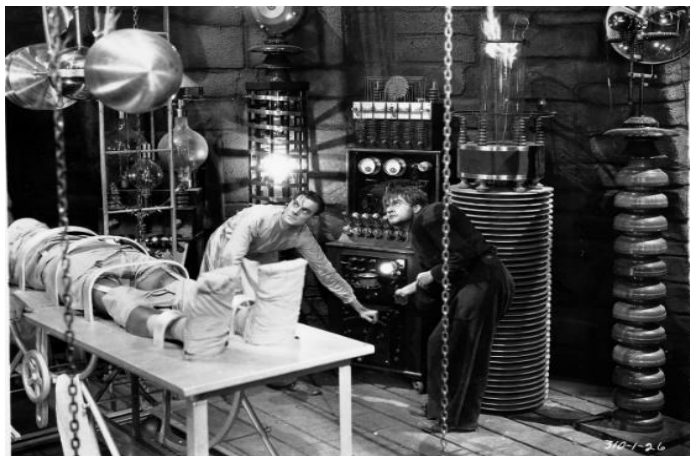
Figura 2 - Cena do filme Metrópolis (1927), fazendo uso de efeitos especiais



Fonte: IMDb

Durante as décadas iniciais dos filmes com som, os filmes de ficção científica dão prioridades ao gênero do “cientista maluco”, com obras onde “o moderno e pré-moderno se encontram na *mise-èn-scene*” (BOULD, p. 84). Avançados conhecimentos científicos acontecem em ambientes rústicos e adaptações visuais góticas de histórias já conhecidas pelo público, como no caso de filmes como Frankenstein (James Whale, 1931) e O Médico e o Monstro (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1931). É nesta época também que surge o seriado Flash Gordon (1936), exibido nos cinemas antes dos filmes, apresentando as aventuras do personagem que surgira previamente nos quadrinhos.

Figura 3 - Cena do filme Frankenstein (1931), o filme combina a modernidade científica com um cenário gótico



Fonte: IMDb

A partir dos anos 50, a indústria cinematográfica americana vê um *boom* nos filmes de ficção científica, em especial através de produtoras independentes. Os filmes da época traziam cenas recorrentes de destruição em massa, monstros radioativos e mutantes, colaboração militar científica, alienígenas, conflitos nucleares e acontecimentos catastróficos; muito possivelmente relacionados à tensão em relação a guerra nuclear. A década apresentou alguns clássicos do gênero como O Dia em que a Terra Parou (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), que alertava sobre os perigos da guerra nuclear, e A Guerra dos Mundos (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953). No ano de 1956 também é lançado Vampiros de Almas (*Invasion of the Bodysnatchers*, Don Siegel), um filme que não utiliza nenhum efeito especial, o que era uma característica definidora dos filmes de ficção científica, mas utiliza a narrativa como uma forma de criar o medo dos seres que estavam chegando à Terra para tomar o corpo da população. O filme em seu lançamento levantou questionamentos se representava uma mensagem anticomunismo ou Macarthismo, duas teorias negadas pelo diretor em uma entrevista com Stuart Kaminsky, publicada em 1976, onde afirma que o filme é uma alegoria aos perigos do ataque ao individualismo pela pressão da conformidade.

Além disso, a década de 50 fica conhecida pelos filmes de criaturas, muitos deles dirigidos por Jack Arnold, um dos diretores de sci-fi mais proeminentes da época, como O Monstro da Lagoa Negra (*The Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954), Tarântula (*Tarantula!*, Jack Arnold, 1955) e O Incrível Homem que Encolheu (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957). Também neste período até a década de 60, há um crescimento na produção de filmes de ficção científica ao redor do mundo, com filmes que se destacam internacionalmente como é o caso do japonês Godzilla (*Gojira*, Ishiro Honda, 1954) e do franco-italiano Barbarella (Roger Vadim, 1967).

Figura 4 - Da esquerda para direita, pôster dos filmes O Monstro da Lagoa Negra, Tarântula e O Incrível Homem que Encolheu



Fonte: IMDb

Ao final dos anos 60 os Estados Unidos passam a lançar uma grande quantidade de filmes de ficção científica que reafirma a hegemonia do país no gênero. Filmes como A Noite dos Mortos-Vivos (*Night of the Living Dead*, George Romero, 1968) e Planeta dos Macacos (*Planet of the Apes*, Franklin Schaffner, 1968) surgem como exemplos de filmes que se comunicam com a contracultura da época e seus sentimentos anti-guerra, direitos civis e movimentos de jovens, dando ao gênero uma nova relevância. É também nessa mesma época que Stanley Kubrick lança suas obras cinematográficas do gênero, Dr. Fantástico (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964), 2001: Uma Odisseia no Espaço (*2001: A Space Odyssey*, 1968) e Laranja Mecânica (*A Clockwork Orange*, 1971), filmes que utilizam da precisão tecnológica e científica para tratar a ficção científica de uma forma como o gênero nunca havia sido representado antes. Sobre os filmes, Bould afirma que os filmes “demonstram uma visão sombriamente cômica e uma suspeita de tecnologia contraposta pela determinação de explorar os limites formais da produção cinematográfica e seus aparatos”.¹⁰

¹⁰ Tradução da autora, na versão original: “demonstrate a darkly comic vision and a suspicion of technology counterpointed by a determination to explore the formal limits of filmmaking and its apparatuses”

Figura 5 - Cena de 2001: Uma Odisseia no Espaço (1968), mostrando o interior de uma cabine da espaçonave



Fonte: IMDb

Apesar de um grande número de filmes do gênero sendo lançados, é a partir da metade dos anos 70 que o gênero começa a mudar e ganhar novas proporções. Com o lançamento de *Star Wars IV: Uma Nova Esperança* (*Star Wars IV: A New Hope*, George Lucas, 1977) e *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977), a ficção científica passa a se tornar um dos gêneros dominantes dos *blockbusters* de Hollywood, tornando os filmes de FC objetos fortemente comercializados a fim de atrair uma enorme audiência mundial.

Figura 6 - Fila para assistir ao lançamento de *Star Wars IV* nos cinemas em junho de 1977



Fonte: Flashbak

O final dos anos 70 e início dos anos 80 são marcados por enormes sucessos de bilheteria de filmes de ficção científica, e o gênero passa a ser associado a grandes

produções com grandes orçamentos, como é o caso de Star Wars e Encontros Imediatos, porém nem todos conseguem obter o mesmo sucesso, como é o caso do *remake* de Flash Gordon (Mike Hodges, 1980) que, apesar de um grande investimento em efeitos especiais e direção de arte, não teve o sucesso esperado e uma bilheteria decepcionante. Com o lançamento das sequências da franquia Star Wars, há um aumento no lançamento de filmes de ficção científica que encaram a temática de forma mais bem-humorada e até mesmo infantil, como é o caso de E.T.: O Extraterrestre (*E.T.: The Extra-terrestrial*, Steven Spielberg, 1982) e De Volta para o Futuro (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985). Enquanto isso, na mesma época filmes como Alien, o Oitavo Passageiro (1979), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), O Exterminador do Futuro 2 – O Julgamento Final (*The Terminator 2: Judgement Day*, James Cameron, 1984) tinham a intenção de atingir um público mais adulto, tratando de temáticas mais sérias como pós modernidade e individualismo, “oferecendo uma visão obscura da ciência e tecnologia, e seus efeitos na humanidade”¹¹ (RICKMAN, p. xxiii, 2004).

Figura 7 - À esquerda, Ridley Scott nos bastidores de Alien, o Oitavo Passageiro (1979) e à direita, cena do filme E.T.: O Extraterrestre (1982)



Fonte: IMDb

Em seu ensaio “*Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia*”, Constance Penley trata dessa condição ao empregar o termo *tech noir* para se referir a esse novo ciclo de filmes onde a tecnologia é falha e complexa, assim como são os

¹¹ Tradução da autora, no original: “*offering a dark vision of Science and technology and their effects on humanity*”.

humanos. Referindo-se ao filme *O Exterminador do Futuro* de Cameron, Penley afirma:

“enquanto o filme aborda uma batalha final entre humanos e máquinas, ele também aceita a impossibilidade de distinguir claramente entre um e outro. Ele foca na fusão parcial e ambígua dos dois, uma resposta mais complexa e típica da distopia crítica, do que o triunfo romântico do orgânico sobre o mecânico, ou o reconhecimento niilista que todos nos tornamos autômatos”.

Entre as décadas de 80 e 90, alguns diretores de ficção científica passam a se consolidar na indústria, como é o caso de David Cronenberg, cujo filme de maior destaque na época é *Videodrome – A Síndrome do Vídeo* (*Videorome*, 1982), Steven Spielberg e James Cameron. Nessa época também começam a surgir grandes franquias dos *blockbusters* de ficção científica, como acontece com *Alien*, que dá origem a uma franquia com nove filmes, cujo filme mais recente foi lançado no ano de 2017, e *De Volta para o Futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985), que se transformou em uma trilogia, como também foi o caso dos filmes do universo de *Matrix* (*The Matrix*, The Wachowskis, 1999), que trata do medo implementado pelos filmes *tech noir*, onde as máquinas vencem a batalha contra os humanos. A década de 90 também é marcada por filmes que, buscando atrair um grande público, passam a apresentar narrativas mais melodramáticas, como é o caso de *Armageddon* (Michael Bay, 1998), *Impacto Profundo* (*Deep Impact*, Mimi Leder, 1998) e *Missão: Marte* (*Mission to Mars*, Brian de Palma, 2000).

A grande maioria dos filmes acima citados segue os padrões iconográficos e estruturas narrativas das obras de ficção científica, e em filmes como *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927), *Guerra dos Mundos* (*The War of The Worlds*, Byron Haskin, 1953) e *O Monstro da Lagoa Negra* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954), podemos identificar um protagonista da história masculino enquanto que as mulheres começam a ter participações maiores, apesar de ainda se apresentarem na posição de donzelas indefesas. Ao longo das décadas em que as obras de ficção científica vão ficando cada vez mais complexas e sofisticadas, as estruturas narrativas ainda são muito similares. Entrando no século XXI, os protagonistas masculinos ainda são predominantes em filmes como *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) e *Distrito 9* (*Distritc 9*, Neill Blomkamp, 2009), com destaque

também para o grande número de filmes de super-heróis que acabam por se encaixar no gênero de ficção científica. Apesar disso, na última década é possível enxergar histórias mais diversas no gênero da ficção científica, como é o caso de filmes como *Gravidade* (2013), *Sob a Pele* (*Under the Skin*, Jonathan Glazer, 2013), o *reboot* de um filme da franquia de baixo orçamento dos anos 70, *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015) e *A Chegada* (2016).

2.2 Mulheres na ficção científica

Apesar de ter sido, por muito tempo, considerada binária e indivisível, a questão de sexo e gênero tem sido trabalhada a partir de um ponto de vista social como algo construído. A Organização Mundial de Saúde, define “sexo”, como as características biológicas e psicológicas que definem homens e mulheres, enquanto o “gênero” se refere aos papéis, comportamentos, atividades e atributos construídos socialmente de acordo com o que determinada sociedade considera “apropriado” para determinado gênero. A existência de apenas dois gêneros – masculino e feminino – é em especial aplicada às sociedades mais ocidentalizadas, uma vez que a existência de gêneros além do sistema binário conhecido não é algo completamente novo para outras sociedades, como é o caso dos Hijras, um grupo religioso do sul da Índia, onde pessoas nascidas com o sexo masculino vestem-se em trajes associados ao sexo feminino como uma forma de adorar a deusa Bahuchara Mata, uma de muitas versões da Deusa-mãe. As sociedades ocidentais têm como costume enxergar gênero e sexo como dois elementos intrínsecos, que são necessariamente ligados uns aos outros, e portanto aplicam a pessoas do sexo feminino e masculino os respectivos padrões de gênero associados. Enquanto mulheres são vistas como sensíveis, belas e indefesas, os homens são apresentados como inteligentes, corajosos e heróis.

Judith Butler escreve em *Problema de Gênero* a respeito da ideia de que um sistema binário encerra nossa crença numa relação mimética entre gênero e sexo, onde gênero reflete o sexo, ou é restrito por ele. Quando a construção do gênero é trazida independente do sexo, o gênero se torna um “artifício flutuante”, onde homem e masculino, e mulher e feminino, podem significar tanto um corpo feminino como um masculino. A partir dessa hipótese, ela discorre sobre como na verdade o gênero é não somente construído, como performativo, uma identidade construída pelas

próprias expressões do indivíduo. Butler entra também nas questões relacionadas a sexualidade, e como uma estrutura binária para gênero também o impõe para o sexo, em uma tentativa de regular, consolidar e naturalizar regimes de opressão masculina e heterossexual. Se há a possibilidade de performarmos um gênero de acordo com identidades contidas dentro de nós, por que o mesmo não aconteceria em relação a nossa sexualidade? Se gênero e sexo não são necessariamente associados apenas como uma verdade absoluta, há a possibilidade de subverter e refletir sobre outras formas de expressão de gênero e sexualidade para além dos padrões impostos pela sociedade.

Uma vez que são produtos do seu tempo, é comum que obras de ficção repliquem esses conceitos binários e padronizados de gênero. Muitas vezes, as mulheres da tela de cinema acabam por representar aquilo que a sociedade considera ser adequado para o gênero, mesmo no caso de obras de ficção científica, que apresentam narrativas de realidades e universos alternativos aos que vivemos. A representação feminina nas narrativas por muitas vezes acabava por cair em clichês onde as mulheres são colocadas na posição indefesa e passiva, enquanto os homens conduzem a ação e a narrativa para frente.

Apesar disso, a tendência de enxergarmos narrativas onde apenas os homens são vistos como fortes e corajosos enquanto mulheres são apenas as belas donzelas indefesas não é mais a regra, pelo menos quando nos referimos aos filmes de ficção científica dos últimos dez anos, que têm apresentado um crescente número de protagonistas femininas.

Tradicionalmente, a ficção científica se apresentou ao longo de seus dois séculos de existência como um gênero masculino, como é possível observar através das obras citadas anteriormente, poucas são escritas, estreladas ou criadas por ou pensando no público feminino. Isso se deve principalmente por ser um gênero que aborda ciência e tecnologia, e, portanto, “naturalmente” não considerava mulheres e portanto excluía questões de gênero (MERRICK, p. 241), uma vez que as mulheres por muito foram excluídas destes ambientes na vida real, e nas narrativa serviam apenas como acessórios ou assistentes de seus protagonistas masculinos.

No capítulo sobre teoria feminista e ficção científica de *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Veronica Hollinger afirma que, apesar da ficção científica ser frequentemente considerada a “literatura da mudança”, ela em grande

parte “demorou a reconhecer a contingência histórica e o convencionalismo cultural de muitas de nossas ideias sobre identidade e desejo sexual, sobre o comportamento de gênero e sobre o papéis “naturais” de mulheres e homens”¹² (p. 126). A autora cita também a importância de leituras feministas na ficção científica que exercem um papel não somente de serem sobre mulheres, mas também para mulheres. Leituras feministas também auxiliam a examinar criticamente obras de ficção científica e como estas representam mulheres em suas narrativas.

Hollinger traça uma comparação entre o livro de Lester Del Rey *Helen O’Loy* (1938), sobre um robô programado e construído para ser a mulher perfeita a partir dos conceitos de beleza e perfeição do olhar masculino, e o livro *No Woman Born* (1944) de C.L. Moore, que trata da história de uma atriz que tem seu corpo desfigurado em um incêndio, e tenta reconstruir sua carreira utilizando seu corpo metalizado e robótico criado por um cientista. Apesar de serem duas obras que tratam de temáticas parecidas, uma leitura feminista permite interpretar as duas histórias de maneiras diferentes. A autora comenta como a primeira obra, de Lester Del Rey apresenta uma cegueira que é convencional da ficção científica em relação às potenciais mudanças em como mulheres e homens são definidos e construídos como indivíduos, enquanto que o romance de Moore apresenta o potencial da ficção científica de romper suas próprias construções, neste caso, particularmente do feminino, e do sistema de sexo/gênero em geral, fazendo uso de estratégias similares às das narrativas de ficção científica escritas por autores masculinos, levantando questões sobre a mulher como uma categoria definidora essencial, e a distinção entre ser mulher e performar feminilidade. Questões que se aproximam daquelas levantadas por Butler em relação à construção social do gênero como uma performance.

Apesar do movimento feminista ser comumente associado à época dos anos 60 e 70, quando há revoluções relacionadas à liberação sexual e direitos iguais, mulheres que escrevem ficção científica explorando as possibilidades do gênero (tanto em relação ao feminino/masculino, quanto ao gênero de sci-fi em si) existem desde os primórdios da ficção científica, sendo o *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley considerado uma das origens do gênero apesar de ainda não levar o rótulo de obra

¹² Tradução da autora, no original: “it has been slow to recognize the historical contingency and cultural conventionality of many of our ideas about sexual identity and desire, about gendered behaviour and about the ‘natural’ roles of women and men”

de ficção científica, um texto que, em si, “evocou fortes interpretações feministas” (HOLLINGER, p.128). Nas décadas de desenvolvimento do gênero da ficção científica também surgem outras autoras, como Moore, que escrevem ficção científica com um viés feminista, o que abre caminho para estabelecer uma tradição de mulheres escritoras de ficção científica que se expande a partir dos anos 70, notavelmente com obras publicadas por Ursula K. Le Guin como é o caso de *A Mão Esquerda da Escuridão* (1969) e Joanna Russ, que publica *The Female Man* (1975), dois livros que desafiam a noção de gênero e subjetividade feminina na cultura ocidental.

Enquanto a literatura de ficção científica construía uma tradição de histórias de ficção científica que exploravam as questões de gênero, condições e papel das mulheres na sociedade e como isso se relacionava à sociedade masculina, os filmes de ficção científica ainda permaneciam presos a alguns modelos e convenções que também eram próprios de filmes de outros gêneros. No capítulo *Science Fiction Film: Nineteenth and Twentieth Centuries*, do livro *Women in Science Fiction and Fantasy*, Susan A. George comenta sobre o papel das mulheres nos períodos iniciais dos filmes de ficção científica:

(...) com a habilidade da ficção científica de tornar o metafórico ou o imaginário cinematograficamente ‘real’, suas personagens femininas no passado e presente muitas vezes se tornam modelos do papel ‘adequado’ para mulheres em um período específico. Contudo, elas podem também representar alternativas seguras para os modelos e, na pior das hipóteses, incorporar figuras arquetípicas negativas¹³. (p. 112)

Por serem os primeiros filmes de ficção científica, os filmes de Méliès são os primeiros a representarem mulheres nesse tipo de ambientação, onde são apresentadas como uma figura de contemplação, com roupas curtas e em uma posição que favorece o voyeurismo masculino. Outro aspecto destacado por George nota como o cinema trabalha com a natureza construída do gênero em filmes que apresentam “corpos femininos ‘cibernéticos’: robôs, androides (robôs que tomam uma forma quase humana), ciborgues (uma fusão do orgânico, geralmente humano, e do

¹³ Tradução da autora, no original: “With science fiction film’s ability to make the metaphoric or the imagined cinematically “real,” its female characters in the past and present often become models of the “proper” role for women in a particular period. However, they can also represent safe alternatives to the role models and, in the worst-case scenario, embody negative archetypal figures.”

mecânico), ou clones”¹⁴ (p.113). *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang é um dos primeiros a representar o corpo feminino dessa forma, no qual é possível observar a forma como a androide Maria performa seu gênero feminino, apresentando o “poder destrutivo da sexualidade feminina”¹⁵ quando a robô precisa performar uma dança sensual para uma audiência masculina como forma de distraí-los. A figura da construção do gênero feminino em androides também é representada no filme *As Esposas de Stepford* (*The Stepford Wives*, Bryan Forbes, 1975), do livro homônimo, onde as mulheres de uma vizinhança passam a ser substituídas por robôs que representam ‘a mulher perfeita’.

Figura 8 - Maria dançando para uma audiência masculina, em *Metrópolis* (1927)



Fonte: IMDb

Durante a época de ouro dos filmes de ficção científica que tem início na década de 1950, muitas das personagens femininas que tomam as telas são mulheres que seguem o padrão de donzelas em perigo vestidas de salto alto e bem arrumadas, que gritam e se desesperam quando em perigo. Essas personagens incorporam a ansiedade e expectativa do papel da mulher na época, adentrando a força de trabalho e vivenciando as tensões nucleares do período pós-guerra. Estas personagens representam os valores dominantes da cultura e George dá a elas o nome de *Mystique Models*, em homenagem ao livro *The Feminine Mystique*, publicado em 1963 por Betty Feridan. Elas são descritas por George como as figuras femininas que representam as ideologias dominantes e o *status quo* do estilo de vida americano. Elas representam família, lar e a feminilidade branca, algumas possuem empregos, porém

¹⁴ Tradução da autora, no original: “female cyberbodies: robots, androids (robots taking more or less human form), cyborgs (merging of the organic, usually human, and the mechanical), or clones”.

¹⁵ Tradução da autora, no original: “the destructive power of female sexuality”.

todos se encaixam em posições que, em geral, são vistas como femininas como professoras de escola. De acordo com a autora “essas personagens podem aparecer ativamente no início da narrativa do filme, mas ou estão completamente ausentes das cenas finais ou são mostradas assistindo, à distância, ao herói salvar o dia”. Algumas das personagens citadas como *Mystique Models* são Sylvia, de Guerra dos Mundos (1953) e Ellen Fields, de A Ameaça Veio do Espaço (*It Came from Outer Space*, Jack Arnold, 1953). Essas personagens demonstram o que era considerado na década de 1950 as atitudes e o papel adequado para as mulheres da época, exemplificando como os filmes de ficção científica podem, ainda que imaginando diferentes realidades, representar aquilo que é considerado correto e natural para a ordem social e política da cultura dominante, no caso dos filmes citados, a cultura do sonho do *american way of life*.

Figura 9 - Sylvia Van Buren nos braços de Clayton Forrester em Guerra dos Mundos



Fonte: IMDb

Em contraste com as boas moças representadas pelas personagens que se encaixam como *Mystique Models*, George também cita as *Vamps* como um arquétipo feminino é representado no cinema de ficção científica. George cita as *Vamps* da ficção científica como uma das maiores ameaças ao *status quo* do sistema patriarcal, uma vez que elas drenam os homens física, financeira e/ou moralmente. Ela cita a pesquisa de Janet Staiger que identifica as *Vamps* como uma parte essencial dos filmes do início do século XX, “incorporando o fascínio e *sex appeal*, bem como o medo masculino de uma mulher destrutiva”. As *Vamps* inicialmente aparecem como *femme fatales* em filmes *noir*, porém, surgem na ficção científica como mulheres ‘monstruosas’ que não permanecem belas até o fim da história, representando sua

maldade também através da sua aparência física. A *Vamp* da ficção científica não é apenas uma espectadora passiva da narrativa, mas também assume um papel ativo nos eventos que levam à sua transformação em um ser que tem um desejo excessivo de recuperar sua juventude e beleza, ou conquistar o afeto masculino e ganhos financeiros. Todas essas características atribuídas às *Vamps* são consideradas negativas e deveriam ser evitadas pelas mulheres dos anos 50, tornando-as o completo oposto da representação de modelo feminino perfeito que as *Mystique Models* apresentam. Nas narrativas de sci-fi que apresentam mulheres com as características das *Vamps*, como os filmes *O Ataque da Mulher de 15 Metros* (*Attack of the 50 Foot Woman*, Nathan Juran, 1958) e *The Wasp Woman* (Roger Corman, 1959), as personagens precisam ser contidas, seja através de um relacionamento heterossexual, prisão ou morte, para que elas sejam impedidas de distraírem os homens, destruírem famílias e enfraquecer a nação, tornando-a um alvo fácil para uma invasão, o que a autora indica ser uma metáfora para o medo da infiltração comunista. As *Vamps* servem como um conto preventivo para os homens se protegerem dessas mulheres belas, inteligentes, sensuais e vingativas, e para as mulheres permanecerem em seus lugares e seguirem os exemplos do que é adequado, ou elas se tornarão monstruosas e precisarão ser descartadas.

Figura 10 - Nancy Archer, a vamp de 15 metros



Fonte: IMDb

Susan George também apresenta o tropo das mulheres trabalhadoras, ou *good working women*, que não são tão tradicionais quanto as *Mystique Models*, mas também não provocam a destruição de uma *Vamp*. As *Good Working Women* são

personagens independentes, que têm tanto amor quanto uma carreira, e permanecem sensuais e em controle de sua sexualidade, sem se transformar em uma *Vamp*. George exemplifica três fatores que impedem uma *Good Working Woman* de se tornar uma *Vamp*, apesar de suas transgressões contra o patriarcado serem semelhantes:

Primeiro, ela não entra no mundo profissional para ganho pessoal ou pelo poder que isso traz, mas pelo conhecimento e para proteger a humanidade de diversas ameaças, invasores e mutações, usualmente causados por testes atômicos e radiação. Segundo, ela joga em equipe e não age sozinha, mas trabalha cooperando dentro do sistema burocrático estabelecido (...). Por último, apesar de inteligente, a mulher de carreira não é fria e nem distante. Ela ainda é sexual e interessada em um relacionamento heterossexual. Suas explosões emocionais ao longo do filme deixam claro que, não importa o quão inteligente ou profissional, ela ainda é uma 'mulher de verdade', que deseja e depende de homens. (p. 119)¹⁶

A personagem Dr. Leslie Joyce, do filme *O Monstro do Mar Revolto* (*It Came from Beneath the Sea*, Robert Gordon, 1955) é uma representação do modelo da *Good Working Woman*, em sua posição como uma bióloga marinha, ela também utiliza de sua feminilidade e beleza quando necessário. Ela é uma participante ativa no mundo predominante masculino do filme, e muitas vezes toma a liderança em cenas de ação. Apesar disso, ela não participa diretamente da cena final, e sua posição e poder são repetidamente diminuídos, em um momento inclusive sendo pega pelo monstro e colocando-se na posição de donzela em perigo. Ao final do filme, Joyce recusa-se a escolher entre os dois personagens masculinos, o que também aproxima a personagem, uma *Good Working Woman*, ao perigo das *Vamps*, uma vez que ela decide por sua carreira ao invés de um par romântico.

Figura 11 - Dr. Leslie Joyce entre os outros dois protagonistas masculinos, Matthews e Carter

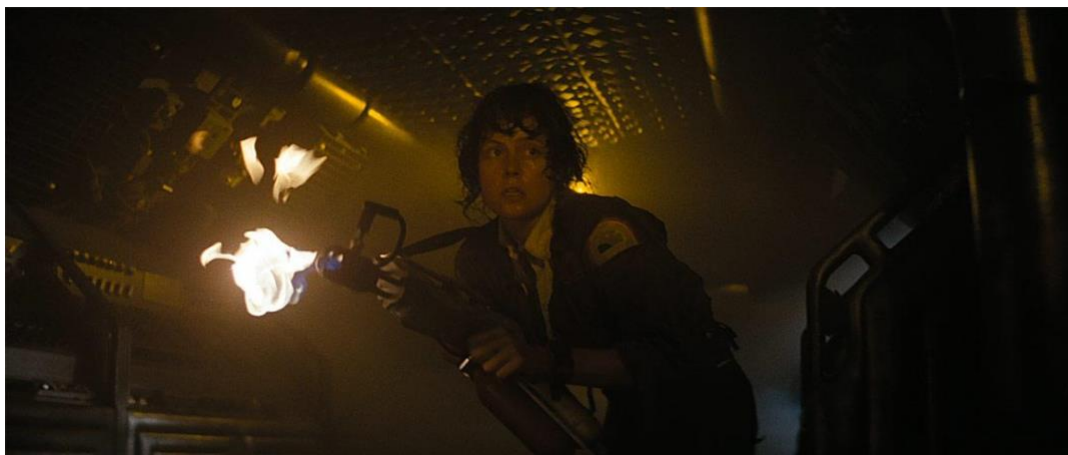
¹⁶ Tradução da autora, no original: "First, she does not engage in the professional world for personal financial gain or the power it brings, but for knowledge and to protect humanity from various threats, invaders, and mutations, usually caused by atomic testing and radiation. Second, she is a team player who does not act on her own but works cooperatively within the established bureaucratic system (...). Finally, while intelligent, the career-minded woman is not cold or distant. She is still sexual and eventually willing or interested in a heterosexual relationship. Her emotional outbursts throughout the film make it clear that no matter how intelligent and professional, she is still a "real woman," who desires and relies on men."



Fonte: IMDb

Por último, o quarto arquétipo feminino apresentado por George é o da mulher durona, ou *Tough Woman*. Durante a década de 50, algumas mulheres parecem dar início a esse tropo, ao serem protagonistas de filmes de sci fi, como é o caso de Helen Benson em *O Dia em que a Terra Parou* (1951), porém o arquétipo da *Tough Woman* parece surgir a partir do final dos anos 70, com filmes como *Alien*, o Oitavo Passageiro (*Alien*, Ridley Scott, 1979) e a protagonista Ellen Ripley (Sigourney Weaver), e *O Exterminador do Futuro 2 – O Julgamento Final* (*Terminator 2: Judgement Day*, James Cameron, 1984) com a personagem Sarah Connor. Personagens que tomam o lugar que em outros filmes seria ocupado por um protagonista masculino, mas que nesse caso, é uma mulher. Essas personagens são engenhosas, inteligentes, porém sem perder completamente a feminilidade e a condição de serem mulheres. Apesar disso, Susan George critica essa representação de mulher durona em Hollywood por considera-las muito unidimensionais e duras, como se fossem heróis masculinos, citando uma dificuldade de escrever mulheres fortes que ainda assim “sejam mulheres”.

Figura 12 - Ripley e seu lança-chamas em Alien, o Oitavo Passageiro



Fonte: IMDb

2.3 Teoria feminista do cinema

A questão de personagens femininas representadas em narrativas não é exclusiva da literatura de ficção científica. Em 1971, Sharon Smith publicou o ensaio *The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research*, republicado no livro *Feminist Film Theory: A Reader* (1999), onde disserta sobre a forma como as mulheres são retratadas nos filmes, que são majoritariamente criados, escritos e dirigidos por homens. Smith cita que os papéis das mulheres nos filmes quase sempre gira em torno de sua atratividade física ou seus jogos e flertes com os personagens masculinos, enquanto os homens aparecem em uma variedade de papéis, sejam eles lutando contra a natureza, militarismo ou provando sua masculinidade. Ela ainda cita como “mesmo quando uma mulher é o personagem central [de uma história] ela é apresentada como confusa, desamparada, ou em perigo, ou passiva, ou como um ser puramente sexual”¹⁷, uma vez que os filmes não são produzidos pensando em rever padrões estereotipados de gênero, e portanto mesmo filmes com protagonistas femininas fortes irão recair sobre motivações e ações clichês para o restante da trama.

Laura Mulvey publicou o artigo Prazer Visual e Cinema Narrativo, reeditado para o mesmo livro, onde explora, através da psicanálise freudiana, a complexidade do espectador masculino em comparação à objetificação da figura feminina nos filmes de Hollywood. Mulvey apresenta neste artigo uma investigação de como o cinema e sua

¹⁷ Tradução da autora, no original: “Even when a woman is the central character she is generally shown as confused, or helpless and in danger, or passive, or as a purely sexual being”.

linguagem agem sobre o indivíduo, abordando padrões pré-existentes de fascinação e prazer. De acordo com Mulvey, o cinema é capaz de oferecer diferentes formas de prazer, porém a autora trata especificamente da escopofilia. Mulvey apresenta a escopofilia através de duas perspectivas, a primeira e mais tradicional, se refere ao uso de outra pessoa como objeto de estímulo sexual através do olhar, implicando uma separação da identidade erótica do sujeito do objeto na tela. A segunda, é desenvolvida através do narcisismo, gerando uma identificação do espectador com a imagem vista, exigindo um reconhecimento do ego com o que é visto na tela, através da fascinação do espectador.

Mulvey também cunha o termo “*male gaze*”, ou “olhar masculino”, para descrever a masculinização desse espectador, e como o cinema de Hollywood utiliza suas tecnologias para terceirizar a perspectiva feminina no filme, identificando este prazer de olhar a uma visão masculina. A partir de Freud, são separadas as perspectivas masculinas em ativas, enquanto as femininas são vistas como passivas, e portanto, através do olhar do diretor, movimentos de câmera, edição e montagem, as mulheres presentes nas narrativas como um mero objeto que tem como principal função congelar a ação para serem contempladas, enquanto os homens protagonistas fazem com que a narrativa siga em frente, e as mulheres da audiência apenas assistem a essa objetificação de uma forma que beira o masoquismo.

Ao mesmo tempo em que são figuras a serem contempladas, as mulheres representam também o medo da castração. O olhar fixo nas personagens femininas que antes era prazeroso, torna-se então uma ameaça paradoxal. Para Mulvey, os filmes *mainstream* combinam espetáculo e narrativa, onde a presença da mulher é indispensável para a trama, mas a sua presença visual trabalha contra o desenvolvimento da história, congelando momentos de ação em momentos de contemplação erótica e medo. O que a heroína provoca ou representa é o que de fato conta - se ela inspira amor ou medo ao herói, ou preocupação dele com ela - a mulher, em si, não tem a mínima importância e não conta com a mesma tridimensionalidade que os personagens masculinos recebem.

Mulvey separa, a partir da teoria de Freud, as perspectivas masculinas em ativas e as femininas como passivas, e portanto, as mulheres presentes nas narrativas tornam-se meros objetos que têm como principal função congelar a ação para serem contempladas, enquanto os seus protagonistas masculinos fazem com que a narrativa siga em frente. Essa figura feminina, no entanto, enquanto é contemplada em um

instante, no outro torna-se ameaçadora, representando o medo masculino da castração. O olhar para as personagens femininas, que antes era prazeroso, torna-se uma ameaça paradoxal da punição. Mulvey salienta a escopofilia fetichista como uma forma de transformar a mulher em um objeto de prazer inofensivo, a ser contemplado de longe como forma de fazê-lo esquecer da ameaça que também simboliza, e a escopofilia voyeurística como uma forma de sentir prazer na culpa em contemplar a ameaça, de forma sádica.

Mulvey aponta que os filmes *mainstream* combinam espetáculo e narrativa onde a presença feminina é indispensável para trama ao mesmo tempo em que sua presença visual trabalha contra o desenvolvimento da narrativa, congelando momentos de ação em momentos de contemplação erótica. Sua importância para a trama se resume ao que a personagem feminina representa ou provoca no herói protagonista, enquanto ela em si, não tem a mínima importância. As narrativas são movidas por seus heróis masculinos, enquanto as mulheres não têm outra utilidade a não ser serem contempladas. Mulvey (1975, p.64) afirma:

Em contraste com a mulher enquanto ícone, a figura masculina ativa (o ideal do ego no processo de identificação) necessita de um espaço tridimensional que corresponda àquele do reconhecimento no espelho no qual o sujeito alienado internalizou sua própria representação desta existência imaginária. (...) Aqui, a função do cinema é reproduzir o mais precisamente possível as chamadas condições naturais da percepção humana. (...) O protagonista masculino fica solto no comando do palco, um palco de ilusão espacial no qual ele articula o olhar e cria a ação.

A audiência é então vista a partir de uma perspectiva masculina, onde os protagonistas da tela “emprestam” seu olhar e presença para dar vazão ao olhar sobre as personagens femininas, fixando seu olhar ao mesmo tempo em que são impedidos de se aproximar. Essa interação de olhares, para Mulvey, é intrínseca e específica ao cinema e sua forma própria de montagem, sugerindo que o primeiro passo para a libertação destas convenções seria libertar o olhar da câmera e o olhar da audiência.

Em 1981, Mulvey publica um ensaio que dá continuidade a suas teorias levantadas em *Visual Pleasure*, buscando analisar as mulheres da audiência, uma vez que seu primeiro artigo analisa primeiramente os padrões de prazer e identificação que impõem a masculinidade como um ponto de vista. A autora então discute duas

possibilidades - a espectadora feminina estar tão fora dos prazeres masculinizados oferecidos que a fascinação pelo que ela está sendo apresentada se quebra, ou então, a espectadora pode, secreta ou inconscientemente, desfrutar a liberdade da ação e o controle sobre o mundo que a identificação com o herói masculino produz.

O filme analisado por Mulvey neste ensaio, o *western* Duelo ao Sol (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946), oferece uma protagonista central feminina que não consegue alcançar sua identidade sexual estável, permanecendo dividida entre a feminilidade passiva e a masculinidade regressiva. A autora então apresenta a teoria de Freud em que o masculino é visto como o convencional, não conseguindo conceber o feminino como diferente, e sim como um oposto passivo. Dessa forma, isso sugere uma relação estrutural com a masculinidade sob o patriarcado de uma forma em que as espectadoras estão continuamente alternando entre uma oposição metafórica ativa e passiva. Os filmes de Hollywood, estruturados ao redor do prazer masculino, oferecem uma identificação com o ponto de vista ativo, o que permite que a espectadora mulher redescubra aspectos de sua identidade sexual que estavam reprimidos pela neurose feminina. Essa espectadora pode então se aproveitar de uma tradição cultural adaptada ao seu prazer.

Enquanto em Prazer Visual Mulvey busca encontrar um prazer específico ao cinema através das convenções culturais e escopofilia, em *Afterthoughts on "Visual Pleasure"*, ela busca encontrar as tradições do cinema herdadas dos *storytelling*, comuns à cultura de massa e que envolvem fascinações além do olhar. As histórias que envolvem um protagonista masculino descrevem também a fantasia masculina da ambição, refletindo sua experiência e expectativa ativa de dominação. Enquanto a função da mulher nas histórias acaba por ser sobreposta pelas questões culturais e sociais – a protagonista é quase sempre representada pelo passivo, pela espera, agindo como um encerramento da estrutura narrativa. Enquanto o príncipe vai em busca de fortuna e de uma princesa para salvar, ela o espera. Por conta dessas estruturas narrativas, as espectadoras femininas acabam por transformar a identificação com outro sexo algo natural.

Em sua análise de Duelo ao Sol (1946), Mulvey investiga a posição de Pearl, a protagonista feminina da história que se apaixona por dois homens – Jesse, o mocinho, bonito, rico e culto e Lewt, o *bad boy*. O primeiro representa o caminho correto e adequado para a protagonista, o que a leva para o caminho da sexualidade passiva, enquanto o segundo desperta elementos de masculinidade regressiva, onde

ela pode ser mais agressiva, em uma mistura de rivalidade e brincadeiras. Essas transformações na narrativa representam uma oscilação do desejo que segue adormecido tanto na espectadora quanto na protagonista, e que precisa ser satisfeito pelas histórias. Para a espectadora, suas próprias fantasias de poder e prazer estão correlacionadas aos personagens com quem a personagem feminina está ligada. A identificação com o masculino acorda a fantasia ativa de que as demandas da feminilidade devem ser reprimidas. A ação encontra sua expressão através da metáfora da masculinidade.

2.4 A heroína

Em 1949, Joseph Campbell publica o livro *O Herói de Mil Faces*, onde ele examina em cada capítulo o que ele passa a chamar de Jornada do Herói. A Jornada descreve os doze passos que o herói, essencialmente masculino, percorre durante a narrativa de sua aventura. Estas narrativas são baseadas em mitos mundiais sobre o herói, e contam sempre a mesma história através de infinitas variações, porém sempre seguindo os mesmos padrões do mito descrito por Campbell. O autor classifica o herói como um personagem que realiza algo, uma façanha, que ultrapassa a esfera da experiência comum para algo maior do que ele mesmo. Essas proezas podem ser classificadas como uma ação física, sendo ela salvar uma vida, sacrificando-se e colocando sua própria vida em risco, ou uma ação espiritual, encontrando uma forma de experienciar um nível sobrenatural da vida espiritual normal.

Esse herói, como é descrito por Campbell, era comumente representado em mitos de culturas mais primitivas como aquele que vai atrás de monstros para derrotar, indo atrás de sua própria aventura, enquanto o herói atual muitas vezes encontra-se no meio da aventura, sem ter conscientemente buscado por ela. Esses heróis são conduzidos por impulsos universais, compreendidos de alguma forma por seres humanos de qualquer lugar: o desejo de ser amado e compreendido, de sobreviver, ter êxito, ser livre, obter vingança, consertar o que está errado, etc. Além disso, Campbell descreve os estágios da Jornada do Herói pelos quais o personagem passa em todo tipo de história. Para ele, o protagonista de toda história é o herói de uma jornada, mesmo que ele siga apenas caminhos que o conduzam para dentro de sua própria mente ou para relações interpessoais.

Apesar de Campbell não explicitar que o herói da Jornada deve ser, necessariamente, masculino, a grande maioria das histórias citadas como exemplos de seguirem a jornada são de protagonistas homens, e as descrições do herói envolvem características que, normalmente, são associadas aos papéis do gênero. Barbara Creed, em seu ensaio para o livro *Women Willing to Fight* (2007) destaca que personagens femininas não se encaixam nas estruturas desenhadas por Campbell para descrever a figura do herói. Referindo-se principalmente à mitos antigos, Campbell cita a jornada do herói masculino em narrativas do Rei Arthur, Buda e Ulisses, enquanto para a jornada da 'heroína', cita uma personagem sem nome de um conto norte-americano e da princesa, também sem nome, do conto dos Irmãos Grimm, A Princesa e o Sapo. Ou seja, enquanto os heróis masculinos e suas narrativas se tornam mundialmente reconhecidos, as heroínas não têm ao menos nome. Além disso, Campbell cita características do herói como guerreiro, amante, imperador e tirano, redentor do mundo e santo, enquanto cita 'a mulher como tentação' como um dos passos dessa jornada, onde as personagens femininas são vistas como uma ameaça à 'incomparavelmente pura alma humana' (Campbell, p. 122), muito semelhante ao que é apresentado como característica das *Vamps*.

Dessa forma, uma vez que as histórias de heróis masculinos são aquelas que o público está acostumado a ver, como é o caso de Luke Skywalker (e não Leia Organa) em Star Wars, uma franquia¹⁸ de filmes que segue os passos de Campbell à risca, de acordo com o escritor Christopher Vogler. Questionando-se a respeito do papel das personagens femininas nos mitos e jornadas em direção ao heroísmo, Barbara Creed cria o Neomito, inspirando-se na jornada que é chamada por Campbell de Monomito. O Neomito possui oito passos, que Creed define como uma estrutura que tem como objetivo focar nos aspectos do heroísmo feminino que por muito havia sido ignorado, revelando que a heroína é diferente do herói masculino em diferentes maneiras. O Neomito, ou, A Jornada da Heroína é dividido em três partes e oito principais estruturas, e são elas: a primeira parte, A Jornada, é dividida no Chamado, a Causa e os Obstáculos; a segunda parte, O Limite, é dividido entre a Ordem Simbólica Paterna

¹⁸ Uma franquia se refere a um conjunto de obras ou mídias relacionadas, produzidas a partir de uma obra criativa original - podendo ser um filme, um livro, programa de televisão, videogame, etc.

e o Limite; e a terceira e última parte, a Autodescoberta, é dividida na Afirmação de uma Nova Identidade, a Heroína Feminina como “Outro “e Morte e Renascimento.¹⁹

Creed define, a partir dessa estrutura de Neomito, três tipos de personagens femininas que costumam se encaixar nessa Jornada da Heroína: a anti-heroína, a mulher guerreira e a heroína de ação. A primeira, anti-heroína, representa uma espécie de heroína que, no filme, entra em conflito com uma figura de autoridade, seja ela feminina ou masculina, ou uma instituição que represente os valores do mundo patriarcal, como casamento e monogamia, como é o caso de Vivian (Julia Roberts), em *Uma Linda Mulher (Pretty Woman)*, Garry Marshall, 1990), heterossexualidade ou maternidade.

A segunda, mulher guerreira e arquétipo de personagem que a autora atribui a personagens como Ellen Ripley (Sigourney Weaver) em especial nos segundo e terceiro filme da franquia *Alien*, é definida por Creed como uma personagem de excepcional coragem e inteligência, preparada para morrer pelo que acredita, e frequentemente entra em conflito contra os valores e crenças masculinos que são contra suas posições éticas. A mulher guerreira, se sacrifica de forma a deixar claro sua completa oposição aos valores falocêntricos que existem na sociedade. Ela continua, afirmando que:

“a mulher guerreira é uma personagem multifacetada que pode representar as muitas faces do heroísmo feminino. Ela pode adotar uma variedade de papéis inclusive o de donzela, virgem, mãe, prostituta, santa, espiã, soldado e lutadora. (...) Ela é uma guerreira no sentido de que ela é a defensora de uma causa, uma que ela considera correta e justa”. (p. 22)²⁰

Por último, a heroína de ação, caracterizada pela autora como a personagem de Clarice Starling (Jodie Foster) em *O Silêncio dos Inocentes (Silence of the Lambs)*, Jonathan Demme, 1991) e por Ellen Ripley no primeiro filme da franquia *Alien*, é

¹⁹ Tradução da autora, no original: “The Neomyth – Journey of the Female Hero. Part 1: The Journey. i. The Call ii. The Cause iii. Obstacles. Part 2: The Threshold. iv. The Paternal Symbolic Order v. The Threshold Part 3: Self-discovery. vi. Assertion of a New Identity vii. Female Hero as “Other” viii. Death & Rebirth

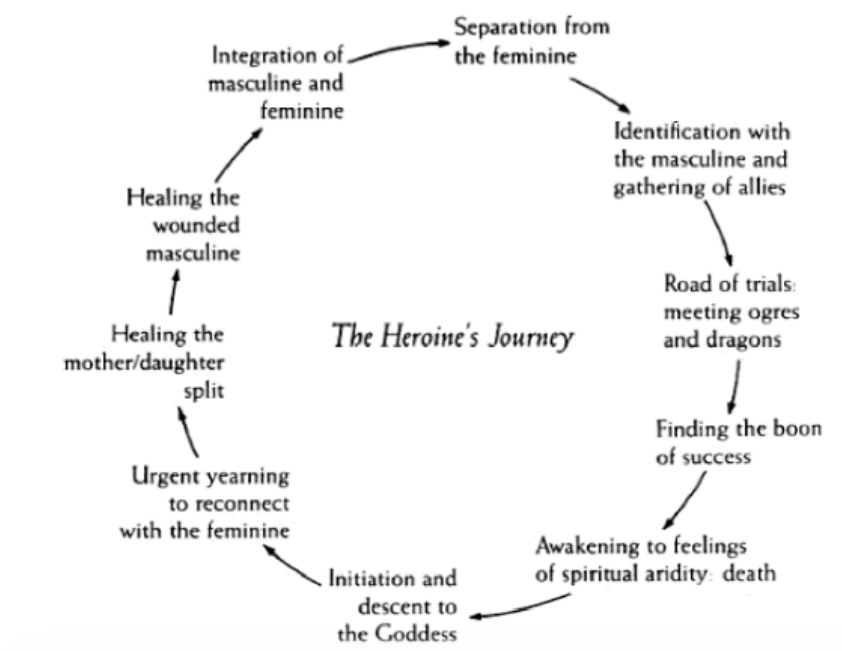
²⁰ Tradução da autora, no original: “The woman warrior is a multi-faceted character who can signify many faces of female heroism. She can adopt a variety of roles including those of maiden, virgin, mother, prostitute, saint, spy, soldier and fighter. (...) She is a warrior in the sense that she is the champion of a cause, one that she considers right and just”

especializada em combate físico e tem grandes conhecimentos sobre armas ou armamento pesado. Apesar de apresentar características que a assemelhem à mulher guerreira, porém seu conflito raramente está relacionado ao patriarcado, e muitas vezes se resume ao combate físico contra o crime ou corrupção, muitas vezes até mesmo apoiando estruturas falocêntricas que seriam causa de conflito de uma personagem que se encaixe na condição de heroína de ação.

Outra autora que traz sua própria definição da Jornada da Heroína é Maureen Murdock, em seu livro *The Heroine's Journey: Women's Quest for Wholeness* (1990). Em sua obra, a autora faz um trabalho semelhante ao que é feito por Campbell para descrever os passos do herói, mas Murdock trabalha com a ideia de uma jornada da heroína separadamente da Jornada do Herói. Por vivermos em uma sociedade principalmente androcêntrica, que enxerga os passos e as jornadas através de um olhar predominantemente masculino.

De certa maneira, a autora trabalha principalmente com ideias que conectam a segunda e terceira onda do feminismo, uma vez que é proposto que a heroína inicialmente rejeita sua feminilidade e todas as suas características intrinsecamente femininas para sentir-se apta a entrar para esta jornada, que, de acordo com a sociedade, exige que ela tenha uma personalidade masculina. Para Murdock, a Jornada da Heroína se encontra em uma separação e reconexão entre o masculino e o feminino. A personagem feminina se afasta dos ideais femininos que, por muito tempo foram considerados indignos de confiança, voláteis e histéricos, para se unir a uma personalidade que se encaixe em um mundo dominado por homens. A heroína de Murdock, no início de sua jornada, se separa de sua figura feminina para que possa reencontra-la ao final de sua jornada.

Figura 13 - A Jornada da Heroína como é definida por Murdock



Fonte: The Heroine's Journey

3. RIPLEY E O PROTAGONISMO FEMININO

3.1 Alien e sua protagonista

O filme *Alien* (1979), de Ridley Scott, é considerado pelo American Film Institute (AFI) um dos 100 filmes mais emocionantes da história do cinema americano¹⁹ e um dos mais importantes do gênero de ficção científica. Não somente a obra de Ridley Scott é um marco nos filmes de ficção científica do século XX, como também seus personagens entraram para a história do cinema americano, uma vez que a personagem principal Ellen Ripley é considerada, também pela AFI, como uma das heroínas mais marcantes do cinema, ocupando a 8 posição da lista, sendo a segunda mulher contemplada, ficando atrás apenas de Clarice Sterling (Jodie Foster), do filme *O Silêncio dos Inocentes* (1991).

Figura 14 - Lista da AFI de Heróis Mais Marcantes do Cinema

RANK	HEROES
1.	Atticus Finch (in TO KILL A MOCKINGBIRD)
2.	Indiana Jones (in RAIDERS OF THE LOST ARK)
3.	James Bond (in DR. NO)
4.	Rick Blaine (in CASABLANCA)
5.	Will Kane (in HIGH NOON)
6.	Clarice Starling (in THE SILENCE OF THE LAMBS)
7.	Rocky Balboa (in ROCKY)
8.	Ellen Ripley (in ALIENS)
9.	George Bailey (in IT'S A WONDERFUL LIFE)
10.	T. E. Lawrence (in LAWRENCE OF ARABIA)

Fonte: AFI

O terceiro reconhecimento citado é importante para compreendermos a importância do filme, uma vez que os critérios dos jurados da AFI levaram em consideração o impacto cultural (“personagens que deixaram uma marca na sociedade americana, em relação a estilo e substância”) e o legado do personagem (“personagens que provocam fortes reações ao longo do tempo, enriquecendo a herança dos filmes americanos e uma contínua inspiração aos artistas e audiências contemporâneas”).

O filme, dirigido por Ridley Scott, é baseado na história escrita por Dan O'Bannon e Ronald Shusett, o primeiro sendo responsável também pela adaptação para roteiro. O filme inicia com uma nave cargueiro chamada Nostromo, que está em uma viagem de volta à Terra com uma tripulação de sete membros que estão em sono profundo: Capitão Dallas, Oficial Kane, Subtenente Ripley, Navegadora Lambert, Oficial de Ciência Ash e dois engenheiros, Parker e Brett. Ao detectar uma transmissão da lua próxima LV-426, o computador da nave, Mãe, acorda a tripulação. A política da empresa exige que qualquer sinal de socorro em potencial seja investigado, para que eles pousem na lua, sofrendo danos causados por sua atmosfera e paisagem rochosa. Parker e Brett consertam a nave, enquanto Dallas,

Kane e Lambert saem para investigar. Kane descobre uma câmara contendo centenas de objetos grandes e parecidos com ovos. Ao tocar em um, uma criatura pula e quebra seu capacete, se prendendo ao seu rosto. Dallas e Lambert levam o inconsciente Kane de volta à Nostromo. Como oficial sênior em exercício, Ripley se recusa a deixá-los voltarem a bordo, citando os regulamentos de quarentena, mas Ash anula sua decisão e os deixa entrar. Os tripulantes tentam remover a criatura do rosto de Kane, sem sucesso. Em seguida, encontram a pele do alienígena morto e Kane acorda. Durante uma refeição final da tripulação antes de retornar à estase, ele se engasga e convulsiona. Uma pequena criatura alienígena explode no peito de Kane, matando-o imediatamente e escapando para dentro da nave. Um a um, os tripulantes vão sendo mortos pela criatura alienígena, que cresce de maneira rápida e ameaçadora, se escondendo pelas tubulações da nave. A equipe restante decide autodestruir o Nostromo e fugir no ônibus espacial. Parker e Lambert são mortos pela criatura enquanto coletam suprimentos. Ripley inicia a sequência de autodestruição, mas encontra o alienígena bloqueando seu caminho para a nave. Ela se retira e tenta, sem sucesso, abortar a autodestruição. Sem mais opções, ela segue para o ônibus espacial e mal escapa quando o Nostromo explode. Enquanto Ripley se prepara para voltar ao seu sono profundo, ela descobre que o Alien está a bordo. Ela veste um traje espacial e usa gás para expulsar a criatura. Ripley abre a porta da nave para expulsar a criatura, que fica pendurada até o momento em que os motores da nave são acionados, explodindo a criatura. Depois de registrar a entrada final do registro, ela coloca Jones, o gato, dentro de sua própria câmara de viagem antes de entrar novamente em um sono induzido e colocara nave em piloto automático para andar pelo espaço até que seja encontrada.

Produzido em parceria da Brandywine Productions com a Twentieth Century-Fox Productions, Alien contou com um orçamento de U\$ 11.000.000,00, alcançando uma bilheteria mundial de U\$ 203,630,630. Além de Sigourney Weaver como Ripley, o filme conta com apenas oito personagens – Dallas (Tom Skerritt), Lambert (Veronica Cartwright), Brett (Harry Dean Stanton), Kane (John Hurt), Ash (Ian Holm), Parker (Yaphet Kotto), fazem parte da tripulação, enquanto Bolaji Badejo interpreta o Alien e Helen Horton, aparece apenas como a voz do computador da nave. O filme recebeu um Oscar em 1980 de Efeitos Visuais e dois BAFTAS, de Melhor Direção de Arte e Melhor Trilha Sonora, além de ter sido indicado ao Oscar por Melhor Direção de Arte,

ao Golden Globes por Melhor Trilha Sonora Original, e ao BAFTA²¹ por Melhor Figurino e Melhor Edição. Sigourney Weaver recebeu uma indicação por Melhor Atriz Iniciante em um Papel Principal, John Hurt recebeu indicação por Melhor Ator Coadjuvante e Jerry Goldsmith, compositor da trilha, recebeu uma indicação ao Anthony Asquith Award for Film Music no BAFTA.

O roteiro inicial não fazia distinção entre os personagens como homens ou mulheres, apesar de serem descritos no texto como homens, os papéis poderiam ser representados por mulheres, como é apontado no roteiro original. Dessa forma, os produtores David Giler e Walter Hill, em um momento de revisão do roteiro, colocaram Sigourney Weaver como a protagonista da história, pois acreditavam que uma personagem feminina ajudaria o filme a se sobressair em comparação aos outros do gênero. Ripley se tornaria uma das primeiras heroínas em um filme de ficção científica, um gênero de filmes que costumava colocar mulheres em papéis secundários. Na figura 15, podemos ver as descrições dos personagens tanto na primeira versão do roteiro, com história escrita por Dan O'Bannon & Ronald Shusett, enquanto na figura 16, vemos o roteiro adaptado para filmagem, escrito pelos produtores Giler e Hill.

Figura 15 - Primeira versão do roteiro de Alien

CAST OF CHARACTERS

CHAZ STANDARD,
 Captain.....A leader and a politician. Believes that
 any action is better than no action.

MARTIN ROBY,
 Executive Officer.....Cautious but intelligent -- a survivor.

DELL BROUSSARD,
 Navigator.....Adventurer; brash glory-hound.

SANDY MELKONIS,
 Communications.....Tech Intellectual; a romantic.

CLEAVE HUNTER,
 Mining Engineer.....High-strung; came along to make his
 fortune.

JAY FAUST,
 Engine Tech.....A worker. Unimaginative.

The crew is unisex and all parts are interchangeable for men or women.

Fonte: Daily Script

²¹ British Academy of Film and Television Arts, ou BAFTA, é uma premiação apresentada anualmente, organizada pela Academia Britânica de Artes de Cinema e Televisão para homenagear as melhores contribuições britânicas e internacionais para o cinema e televisão.

Figura 16 - Roteiro para filmagem de Alien

The crew of the United States commercial starship *Nostromo* seated around a table.

Dallas.....Captain
Kane.....Executive Officer
Ripley.....Warrant Officer
Ash.....Science Officer
Lambert.....Navigator
Parker.....Engineer
Brett.....Engineering Technician
Jones.....Cat

Five men and two women: Lambert and Ripley.

Fonte: Daily Script

Ellen Ripley se torna uma novidade no gênero não somente por ser a protagonista da trama, mas também a heroína e única sobrevivente da nave *Nostromo*. Ao contrário de uma personagem feminina paralisante da ação que congela o olhar e a narrativa para ser contemplada, como estamos acostumados a ver nos filmes de Hollywood, Ripley move a ação do filme lado a lado de seus colegas homens, assumindo o comando da nave no momento em que o capitão é morto.

À medida que o filme avança, vemos Ripley ganhar cada vez mais destaque, tomando controle da nave uma vez que Dallas, o capitão, morre nas mãos do Alien. A personagem precisa, então, enfrentar o desdém de outros personagens que duvidam de suas decisões, ao mesmo tempo em que lidera o grupo na esperança de salvar todos os sobreviventes. Ao chegarmos ao final do filme, descobrimos que Ripley não somente é a única sobrevivente da nave, mas que ela é a única responsável por sua sobrevivência em um confronto direto com o Alien.

Figura 17 - Ripley no meio de outros tripulantes da nave Nostromo



Fonte: Grupo Estação

3.2 Quem é Ripley?

Ellen Ripley é a terceira no comando da nave Nostromo, atrás de Dallas, capitão, e Kane, oficial executivo, enquanto Ripley é subtenente. A personagem, enquanto comandante, começa a desempenhar esse papel a partir do momento em que Dallas e Kane saem da nave para explorar o planeta onde a nave é forçada a pousar. Apesar disso, é possível perceber ao longo do filme cenas em que a personagem de Ripley, apesar de no comando, não é necessariamente respeitada por seus colegas.

Ripley é representada na tela como uma personagem que apresenta um alto senso de moralidade, uma vez que opta sempre por tomar decisões corretas e de acordo com o protocolo da nave. Ela tem as características esperadas de um herói de uma história - ela é corajosa e trata como prioridade máxima ao longo do filme a sobrevivência de sua tripulação. No momento em que o Alien começa a aterrorizar a nave Nostromo e os seus colegas vão morrendo aos poucos, vemos que a personagem toma a frente das decisões, traçando estratégias para combater essa vida extraterrestre. Encontramos em Ripley, portanto, características de um herói, como é apresentado inicialmente por Campbell, como um personagem que prevalece frente circunstâncias extremas e que demonstra um senso de moralidade, coragem e propósito.

Ao analisarmos em comparação o roteiro final de filmagem e o que enxergamos na tela, é interessante notar algumas mudanças, como o fato de que, no roteiro presente no Anexo 1, há uma cena (p. 160) em que Ripley e Dallas têm um

envolvimento romântico. Essa cena não aparece na versão final do filme. Isso chama a atenção pois justamente o fato de Ripley não se envolver com nenhum personagem a diferencia de muitas outras protagonistas femininas que apareciam nos filmes de ficção científica anteriores, onde as personagens femininas precisavam sempre ter também um interesse romântico.

Em relação à personalidade, Ripley tem atitudes de liderança e ela não demonstra se importar com momentos em que é desrespeitada pelos colegas em demonstrações de preconceito de gênero. Por conta disso, não é possível considerar Ripley como um ícone concebido de forma feminista, uma vez que ela é criada, escrita e dirigida por homens, mas Ellen Ripley passa a tomar sua própria forma e personalidade devido à interpretação feita por Sigourney Weaver. Ao compararmos Ripley à Lambert, por exemplo, a outra personagem feminina do filme, vemos que Ripley tem mais facilidade de tomar a frente de situações, enquanto Lambert aparece como uma figura mais clássica de filmes de ficção científica das décadas anteriores, da mulher histérica e que se coloca em segundo plano enquanto os homens tomam as decisões.

Figura 18 - Ripley tenta acalmar a personagem de Lambert, que chora



Fonte: IMDb

Ripley, por outro lado, não permite que os homens tomem as decisões por ela, inclusive fazendo questão de se posicionar frente aos seus comandantes quando Dallas retorna à nave. Enquanto isso, Lambert implora que todos abandonem a nave no momento em que percebem que o Alien está caçando a tripulação. O que vemos na caracterização de Ripley é que a personagem não segue padrões de feminilidade conforme estamos habituados em filmes de gêneros mais femininos, como os *melodramas*. Sigourney Weaver representa a personagem de forma quase

masculinizada, com uma postura dura e às vezes agressiva. A personalidade da personagem está muito mais próxima aos seus colegas homens do que de Joan Lambert. Apesar de nenhuma das duas personagens apresentar características físicas e em seu figurino que sejam completamente associadas àquelas de mulheres personagens de filmes de ficção científica que vimos anteriormente - Lambert e Ripley não são secretárias ou mulheres de ninguém, elas não usam vestidos ou têm longos cabelos e usam maquiagem - as duas representam dois espectros distintos do que é ser uma mulher em uma tripulação predominantemente masculina.

O filme também permite que se faça uma comparação entre um homem e uma mulher em posições de liderança, uma vez que o filme inicia com um homem no comando - Dallas, que é depois substituído por Ripley em sua ausência. A relação da equipe frente a Dallas e Ripley aponta certas diferenças no tratamento, como no caso de Brett e Parker, dois personagens que fazem parte da equipe técnica da nave. Os personagens têm um comportamento mais casual do que o restante da equipe, brincando e fazendo muitas piadas - porém, quando entram em contato com Ripley logo no início do filme, demonstram que essas piadas têm a intenção de intimidar.

A partir da análise realizada sobre a personagem Ripley ao longo do filme, é possível, portanto, listar uma série de características que são intrínsecas da personagem. Essas características serão posteriormente aplicadas a outros filmes do *corpus* qualitativo designado a criar um índice de personagens femininas em filmes de ficção científica.

Em relação às características físicas de Ripley, a personagem pouco se destaca em relação aos seus colegas homens. Ela utiliza o mesmo tipo de uniforme que eles, com exceção da cena final do filme, onde ela é apresentada na tela usando roupas de baixo apertadas e de forma sexualizada, deixando claro para a audiência que, apesar de a personagem passar o filme inteiro se portando de forma masculinizada e em uma posição de liderança, ela ainda é uma mulher. É possível notar, pelo movimento de nessa cena final, que o olhar é como o destacado por Laura Mulvey como o *male gaze*, que empresta o seu olhar para a audiência contemplar o corpo feminino na tela. É importante notar que, apesar das vestimentas serem padrão para toda a equipe antes de entrarem nas câmaras de viagem, apenas Ripley é apresentada por tanto tempo usando apenas suas roupas de baixo brancas. A cena tem aproximadamente dois minutos, quando Ripley fica face a face com o Alien, e apenas tem êxito em derrotá-lo após colocar sua roupa espacial. É possível fazer uma

análise que, estes poucos minutos em que vemos Ripley despida servem para o breve congelamento do momento para contemplação, e no momento em que ela coloca novamente seu uniforme, que a deixa mais masculina, ela consegue concluir a ação. Quando encontramos essa cena final no roteiro (Anexo 1), as vestimentas de Ripley não estão descritas, o que nos leva a crer que a forma como a personagem é representada, atraindo o *gaze* do público para o corpo de Ripley, é uma decisão que é tomada no momento de filmagem.

Figura 19 - Durante a cena final, Ripley tira o uniforme antes de escapar



Fonte: Medium

Apesar desse momento específico, o restante da caracterização física de Ripley é bastante neutro, por vezes inclusive masculinizado. Ela utiliza o mesmo uniforme que seus colegas, um macacão verde e botas de combate e uma jaqueta militar. Seu cabelo está quase sempre desarrumado, suado ou preso, e a personagem não utiliza nenhuma maquiagem aparente - ao contrário das *Good Working Women* dos filmes de ficção científica das décadas anteriores, que mesmo quando estavam enfrentando invasores e o fim do mundo, permaneciam penteadas e com a maquiagem intacta.

Figura 20 - Ripley durante sua fuga, nas cenas finais de Alien



Fonte: SlashFilm

Apesar de, em relação às suas características físicas, Ripley não apresentar muitas distinções em relação aos seus colegas de tripulação, quando comparamos a personagem a partir de sua personalidade e a forma como ela é tratada pelos outros, começamos a enxergar um maior distanciamento. Ao longo do filme, Ripley demonstra liderança e coragem, depositando todos os seus esforços à sobrevivência de todos os tripulantes da nave - inclusive o gato mascote, Jones. Apesar de seus esforços, um por um, os tripulantes desaparecem, assassinados por esse oitavo passageiro, o Alien. Por fim, Ripley e o gato Jones são os únicos restantes na nave além do Alien. Em uma cena marcante no final do filme, Ripley está tentando fazer a nave se autodestruir quando percebe que o gato está solto pela aeronave. Em um ato de compaixão que quase pode ser interpretado por um ato maternal, uma vez que mais ninguém da tripulação parece se importar com a vida do gato ao longo do filme, Ripley retorna para salvá-lo, retornando para a cápsula de fuga no que parecem ser os últimos momentos de tensão do filme com o gato Jones.

Figura 21 - Ripley resgata Jones, o gato



Fonte: Nerd Calendar

Na cena final do filme, já anteriormente citada por conta do figurino de Ripley, vemos a personagem derrotar o Alien completamente sozinha e finalmente vencer o arco roteirizado. Ripley é uma heroína por diversos motivos, mas o principal dele é porque a personagem conquista a sua salvação por conta própria e, mais importante no caso de uma heroína mulher, sem esperar o comando ou auxílio de nenhum homem, se encaixando tanto na Jornada da Heroína apontada por Barbara Creed quanto na de Maureen Murdock.


Em relação à Jornada definida por Creed, Ripley se inicia no momento em que acorda junto com seus colegas de tripulação devido ao sinal emitido pela nave (a Mãe), mas seu Chamado de fato só se inicia no momento em que ela é deixada no comando, quando Kane e Dallas saem para uma missão fora da Nostromo. Após aceitar o Chamado, Ripley entra em contato com os obstáculos que a fazem ter dificuldades de completar sua missão, como é o caso de seus colegas e os protocolos definidos pela própria nave. Ao fim de sua missão, Ripley reafirma sua identidade como a heroína feminina, renascendo no momento em que ela consegue derrotar o Alien e escapar na nave de fuga.

Já em relação à narrativa elaborada por Murdock, Ripley se encaixa perfeitamente em seu distanciamento do feminino, especialmente quando comparado com a personagem Lambert, e se aproximando frequentemente dos ideais necessários para suceder em um ambiente predominantemente masculino, como é o caso do cenário apresentado na nave-cargueiro Nostromo. Ripley se desconecta com

sua identidade feminina apesar de sofrer as consequências de ser uma mulher nesse ambiente hostil tanto para homens quanto mulheres. É somente nos momentos finais do filme que Ripley consegue se reconectar com sua identidade feminina, no momento em que retorna para salvar o gato Jones e o leva para a nave de fuga. É nesse momento de reconexão também que o filme a mostra em seu momento mais vulnerável, ao retirar toda sua roupa por acreditar que o Alien já havia sido derrotado. Ripley precisa unificar, então, suas identidades masculinas e femininas para finalmente derrotar o inimigo final, reafirmando mais uma vez sua identidade como uma heroína feminina.

O quadro 1, apresentado a seguir, foi elaborado com a intenção de destacar as características mais marcantes da personagem Ripley, definidas pela autora a partir de elementos que foram se repetindo como definidores de perfis de personagens, como os levantados pelas autoras George e Creed. Essas características são, portanto, definidas a partir dos elementos físicos da personagem - aparência, força física - e elementos sociais - relações com os outros, personalidade, além de uma indicação em relação a qual perfil de personagem feminina ela se encaixa, baseando-se nos perfis apontados ao longo dessa pesquisa - das *mystique models* às *vamps* e mulheres heroínas. Por último, é sinalizada a nota dada ao filme a partir dos critérios do IMDb, que avalia *scores* de crítica e público, a fim de analisarmos o desempenho dos filmes com protagonistas femininas e se eles são comparáveis ao desempenho de Alien. O quadro demonstra o que é possível ser identificado em Ripley ao longo do filme Alien, e destaca elementos significativos dessas características, para que esse quadro possa ser aplicado para qualquer personagem feminina de ficção científica.

Tabela 1 - Quadro de análise da personagem Ellen Ripley

PERSONAGEM	CARACTERÍSTICAS	CRITÉRIO	DESCRIÇÃO
 <p>Ellen Ripley (Alien, 1979)</p>	FISICAS	figurino	Utiliza o mesmo figurino que seus colegas quando se trata do uniforme. Roupas de baixo são menores e menos adequadas em comparação com os personagens masculinos.
		cabelo	Cabelo crespo, natural, despenteado, prendendo-o por conta do esforço físico e suor.
		maquiagem	Nenhuma maquiagem aparente
		força	Aparenta estar em boa forma física , em especial quando manuseando armas
	PSICOLÓGICAS/SOCIAIS	relações	Busca reafirmar sua autoridade, por vezes de forma hostil , mas sempre demonstrando se importar com um bem maior. Não possui relações românticas ou familiares , ou pelo menos nenhum é mencionado ao longo do filme.
		percepção da jornada	Rapidamente nota quando precisa entrar em ação e vai atrás de seu propósito na Jornada
		preocupação com outros	Demonstra preocupação com os outros seres vivos da nave, fazendo de tudo para salvá-los, mesmo quando isso significa que ela mesma tenha que correr perigo, demonstrando auto sacrifício
	PERFIL	Personagens femininas nos filmes anteriores de ficção científica	Mulher guerreira e heroína de ação
	NOTA DO FILME	IMDb e Metacritic	8.4

Fonte: Dados coletados a partir da observação do filme, IMDb e Metacritic

Através desse quadro, conseguimos identificar alguns elementos-chave em relação à personagem Ripley: apesar de ter uma aparência masculinizada e uma personalidade que faz com que a personagem se afaste dos ideais femininos de uma

heroína, a personagem ainda assim encontra o equilíbrio necessário em sua jornada para que ela possa completar suas missões sem necessitar de auxílios externos - sejam eles de uma organização masculina ou outros homens. Ripley é uma heroína por seus próprios méritos, muitas vezes auto sacrificando sua própria vontade ou bem-estar para ajudar aos outros.

Investigando a forma como a personagem é representada ao longo do filme, primeiramente, analisamos a aparência física da personagem, que utiliza um uniforme ao longo do filme – o mesmo de seus colegas, sem distinções entre uniformes “para mulheres” e “para homens. O único momento em que vemos uma distinção no vestuário é na cena final em que Ripley aparece com roupas de baixo que parecem ser pequenas e inadequadas para a situação em que se encontra, em comparação com as roupas de baixo que vemos seus colegas utilizando no início do filme.

Figura 22 - Tripulação, em suas roupas de baixo, no início de Alien (1979)



Fonte: IMDb

Na figura acima, vemos uma das cenas iniciais do filme em que toda a tripulação está ainda acordando do sono programado pela nave, onde todos se encontram com a mesma roupa de baixo – uma espécie de cueca e bermuda, sem nada na parte de cima do corpo, tanto os homens quanto as mulheres da tripulação. Ao compararmos esse figurino com a roupa que Ripley utiliza no final do filme, com uma regata e calcinha apertadas, vemos que o visual escolhido para a personagem é meramente contemplativo, sem qualquer relação com as roupas utilizadas anteriormente. Apesar disso, na maior parte do filme, Ripley permanece inteiramente vestida com seu uniforme, que inclui botas de combate e um macacão comprido, o que remete à praticidade, em especial quando consideramos a situação em que a equipe da Nostromo está inserida. Ainda refletindo sobre a aparência física de Ripley,

em nenhum momento vemos a personagem se preocupando em manter-se feminina ou atraente para seus colegas, ou até mesmo para os espectadores. A personagem aparece com o cabelo muitas vezes despenteado ou preso, sem nenhuma maquiagem aparente, e sempre demonstrando estar sentindo os resultados de esforço físico, como suor e cansaço aparente.

O que conseguimos notar ao longo do filme é também a forma como Ripley lida com as situações de combate e ação. Como uma boa heroína de ação e mulher guerreira, a tenente enfrenta situações de combate sem auxílio de seus colegas masculinos, muitas vezes liderando-os, além de manusear armas em momentos de enfrentamento com o Alien. Ellen Ripley demonstra estar em boa forma física ao longo do filme, sempre colocando-se na linha de frente da ação, especialmente quando isso envolve preservar o restante da equipe.

Voltando nosso olhar para as características mais internas, psicológicas da personagem, é possível perceber que ela não demonstra características que até então eram muito comuns em personagens femininas, como delicadeza, relações afetivas com outros personagens ou até mesmo um sentimento de vitimização no qual seria necessária a ajuda de outro personagem (quase sempre masculino). Ripley é assertiva, decidida e apresenta uma grande capacidade de liderança ao longo do filme, e por vezes essa personalidade dura pode ser confundida com uma certa hostilidade, mas ela sempre demonstra importar-se com um bem maior, buscando proteger a equipe da nave em primeiro lugar.

O momento em que podemos associar a personalidade de Ripley a um sentimento que é mais associado à feminilidade, são as cenas finais em que a personagem vai atrás de Jones, o gato da nave, para salvá-lo antes de poder sair da aeronave. Ao mesmo tempo, essa cena mostra a dualidade da personagem, que mesmo em uma situação que poderia ser descrita como sentimental, ainda precisa enfrentar cenas de ação para concluir a sua missão, demonstrando estar ainda assim, em posição de sacrificar-se para o bem dos outros.

Ellen Ripley aparece como essa nova heroína para os filmes de ficção científica, em um novo modelo de personagem mulher a qual a audiência feminina não estava habituada. Ripley sugere uma mudança nas personagens femininas, possibilitando uma identificação com o público que vai além dos estereótipos de papéis de mãe, filha e esposa. Ripley é tão complexa e tridimensional quanto seus colegas, e o filme não se prende às convenções abordadas por Mulvey, que exigem

que a personagem feminina esteja presente na narrativa apenas para a finalidade de contemplação. Ela borra os limites entre as características comumente associadas à masculinidade e feminilidade, permitindo atrair uma audiência mais diversa, e não mais segmentada por gênero.

Ao mesmo tempo em que a personagem aparenta mais masculina do que as protagonistas femininas que vemos nos filmes de romance, as características de Ripley que promovem uma identificação com a audiência feminina ultrapassam categorias e limites de gênero. As espectadoras femininas que assistem ao filme *Alien* encontram uma personagem feminina em um filme de gênero fantástico, mas que é predominantemente masculino, que apresenta habilidades de liderança, heroísmo e coragem, mas que como liderança, heroísmo e coragem, permitindo uma identificação positiva com sua audiência feminina. Ripley é uma líder, sobrevivente e heroína e representa um modelo onde as espectadoras podem se enxergar para além dos estereótipos.

3.3 As novas heroínas

Ao analisarmos filmes de ficção científica que foram lançados após a estreia de *Alien*, não notamos uma mudança drástica em relação aos personagens principais. Eles ainda são masculinos e as mulheres continuam em segundo plano na grande maioria. Através de uma busca direcionada no site IMDb, selecionado devido ao seu vasto catálogo de filmes e mecanismo de busca através de filtros, conseguimos encontrar alguns filmes que se encaixam na categoria de *Alien* e que também apresentam personagens principais femininas em seu elenco. Os filmes devem ter mulheres como protagonistas e a história deverá se passar em ambientes hostis, envolvendo viagem espacial e/ou contato com espécies extraterrestres, não envolvendo elementos sobrenaturais, como superpoderes e magia. Visto que o objetivo da pesquisa é identificar evidências de novas personagens femininas criadas a partir do surgimento de Ellen Ripley, neste *corpus* de análise selecionamos filmes que demonstraram alguma possível influência na indústria cinematográfica, sendo indicados a prêmios ou através de críticas positivas e notas altas nos sites de *review* já previamente citados, como é o caso de Metacritic, Rotten Tomatoes e IMDb. Portanto, considerando-se que, na indústria cinematográfica, a norte-americana possui uma significativa hegemonia em relação aos filmes de outros países, terão

preferência obras audiovisuais feitas neste ambiente e que estejam catalogados no IMDb como filmes de ficção científica. Para selecionar as personagens que compuseram a Galeria construída, adotamos o seguinte critério: uma personagem de cada filme selecionado será escolhida, essa personagem deverá ser caracterizada como heroína na história do filme e deve ter uma profissão ou uma história que não envolva apenas seu *status* como mãe, esposa ou filha.

O quadro desenvolvido abaixo foi elaborado, portanto, para servir de guia para que personagens femininas em ficção científica possam ser catalogadas a partir de suas características e relacionadas em comparação com Ripley, a fim de identificar a influência da personagem em filmes produzidos após o lançamento de *Alien*. Nesse quadro, aqui chamado de Galeria de Personagens, foram incluídas também duas personagens de filmes lançados em anos anteriores, a fim de identificarmos essa evolução e se há de fato uma ruptura proporcionada pela personagem Ripley. Baseando-nos no quadro criado para destacar as características de Ellen Ripley, a Galeria de Personagens contém uma descrição das personagens dos filmes selecionados, a partir da sinopse do filme, e uma relação de características que se assemelham com as de Ripley.

O quadro 2 apresenta personagens de cinco filmes distintos, bem como a própria personagem Ripley para comparação. Essas personagens foram selecionadas de acordo com seus papéis como protagonistas femininas de filmes de ficção científica americanos lançados desde a estreia do filme *Alien*, que representassem viagens intergalácticas ou contatos com extraterrestres. A partir de uma pesquisa realizada no IMDb, site que apresenta uma indexação de filmes que permite aplicar filtros de buscas como data de lançamento e país de origem, os filmes *Contato* (1997), *Gravidade* (2013), *Passageiros* (2016), *A Chegada* (2016) e *Aniquilação* (2018) foram então selecionados como amostra por se encaixarem nas categorias previamente mencionada. O quadro, então, apresenta o título do filme, seu diretor e ano de lançamento, a personagem selecionada, seu perfil de personagem de acordo com os apresentados por Barbara Creed e Susan A. George, características gerais da personagem que podem ser percebidos ao longo do filme, sua nota no site IMDb, que representa avaliações tanto de críticos quanto de usuários da internet e a sinopse do filme.

O primeiro filme que se encaixa nos critérios de seleção selecionados que foi lançado após a estreia de *Alien*, é *Contato*, dirigido por Robert Zemeckis em 1997 e

baseado em um livro de Carl Sagan. O filme conta a história da cientista Dra. Eleanor Arroway (Jodie Foster), que desde criança busca indícios de vida fora da Terra, o que acaba por deixá-la alienada de sua própria vida. A personagem então recebe uma mensagem do espaço através de uma máquina que permite que ela faça contato com extraterrestres, confirmando sua teoria. Dra. Arroway então passa a enfrentar seus superiores e instituições para que ela seja a escolhida e encarregada pela missão, mesmo que isso signifique sacrificar sua vida. Inicialmente, ao compararmos a personagem de Jodie Foster com a de Sigourney Weaver, pode ser que elas não apresentem muitas características em comum, em especial ao nos referirmos à caracterização física da personagem. Arroway ao longo do filme está constantemente maquiada, arrumada e em raras ocasiões é apresentada de uma maneira que não destaque também sua beleza. Além disso, vemos desenvolver-se ao longo do filme, uma relação de romance entre a personagem e o teólogo Palmer Joss (Matthew McConaughey), que inclusive apresenta-se em certos momentos como um obstáculo para a personagem seguir adiante sua jornada.

Apesar disso, a personagem Ellie Arroway se destaca como uma mulher guerreira principalmente por seu enfrentamento de autoridades, ao exigir que a coloquem no centro de uma missão científica, e seu auto sacrifício, colocando em primeiro plano sua missão e seus resultados, em frente à sua própria vida. É interessante notar como, ao longo do filme, Ellie utiliza atributos físicos para fazer-se notar e destacar, como é o caso de quando apresenta sua descoberta para um time de cientistas, predominantemente homens. Ao contrário do que vemos em Ripley, Dra. Arroway se preocupa com sua aparência, estando sempre arrumada até mesmo em situações em que não é necessário, o que contribui para sua classificação como, além de uma mulher guerreira, também uma *good working woman* – apesar de seus atributos como uma protagonista forte frente à sua descoberta científica, ela ainda demonstra ser uma mulher feminina e com propósitos nobres para sua pesquisa.

Figura 23 - Dra. Arroway em Contato (1997)



Fonte: IMDb

O segundo filme a se encaixar no critério do nosso *corpus* de pesquisa é Gravidade, de Alfonso Cuarón. O filme foi lançado em 2013, ou seja, dezesseis anos após o Contato e trinta e quatro anos após Alien. O filme, que foi indicado a 10 Oscar em 2014, entre eles o de Melhor Atriz pela performance de Sandra Bullock, Melhor Filme, e Melhor Diretor, apresenta a história de Dra. Ryan Stone (Bullock) e o astronauta Matt Kowalsky (George Clooney), que trabalham para sobreviver após um acidente deixa-los à deriva no espaço, sem ligação com a Terra e esperança de um resgate. Ao longo do filme, vemos os dois personagens formarem uma ligação de amizade, mas Dra. Stone acaba ficando sozinha após a morte de seu colega. O que vemos a personagem desenvolver é seu senso de sobrevivência, além da independência para solucionar a situação em que se encontra. No início da narrativa, vemos Ryan em uma personalidade dura e hostil, que é enfatizado também por sua aparência física que, muito como Ripley, acaba aparentando masculina.

O que o espectador começa a enxergar no momento em que a personagem se desenvolve junto à história é que grande parte da motivação de Ryan para ter se colocado na missão e querer retornar à Terra é sua filha. Em especial após a morte de Kowalsky, vemos em Dra. Stone as características associadas à mulher guerreira e heroína de ação, uma vez que a personagem passa a enfrentar todas as adversidades que encontra sozinha no espaço.

Figura 24 - Dra. Ryan Stone dirige sua nave de fuga em Gravidade



Fonte: IMDb

Três anos após o lançamento de Gravidade, em 2016, estreia o filme Passageiros, de Morten Tyldum, que conta a história de dois passageiros que acordam 90 anos antes do programado durante uma viagem no espaço, devido a um mau funcionamento de suas cabines. Os dois passageiros passam a construir então um relacionamento que é ameaçado ao descobrirem que a nave corre sério risco e eles são os únicos capazes de salvar as mais de cinco mil pessoas que ainda estão em sono profundo. Apesar do filme trazer em seu foco um casal, a personagem principal, Aurora Lane (Jennifer Lawrence) tem uma posição de protagonista no mesmo nível que seu colega, Jim Preston (Chris Pratt). O filme se encaixa em todos os critérios pré-estabelecidos do *corpus*, mas é importante salientar que é o único que possui essa dualidade no protagonismo da história. A personagem de Aurora tem a mesma importância que o personagem de Jim, e essa equidade é o que diferencia essa narrativa das outras aqui analisadas. Apesar disso, a personagem é retratada em cena de forma que remete aos momentos de contemplação citados por Mulvey, congelando a ação em diversos momentos.

Apesar da retratação da personagem ser extremamente ligada à sua aparência física, como uma protagonista que está perdida no espaço mas segue constantemente arrumada, a personagem Aurora ainda assim apresenta características de uma heroína de ação ao dominar situações quando seu colega Jim não consegue, comandando um plano para salvar a nave, e entrando em um pacto de auto sacrifício com Jim quando o plano parece que não irá funcionar se os dois sobreviverem.

Figura 23 - Aurora Lane mergulha em uma piscina da nave em Passageiros



Fonte: IMDb

No mesmo ano de lançamento de *Passageiros*, é lançado o filme *A Chegada*, de Denis Villeneuve, filme que também se encaixa nos critérios de seleção para o *corpus* dessa dissertação. *A Chegada* mostra uma invasão de naves alienígenas que pousam nas principais cidades do mundo. Nos Estados Unidos, são convocados uma linguista, Dra. Louise Banks (Amy Adams) e um militar, Ian Donnelly (Jeremy Renner) para tentarem se comunicar e decifrar as estranhas mensagens da espécie visitante. Assim como em *Passageiros*, o filme possui dois personagens que podem ser considerados protagonistas, um homem e uma mulher, porém, diferentemente do filme de Morten Tyldum, *A Chegada* dá um destaque maior para a narrativa da personagem de Dra. Louise Banks, mostrando sua jornada não somente tentando decifrar as mensagens que as espécies alienígenas estão transmitindo, mas também sua relação com a filha doente, em um *flashforward*²² que fica mais claro à medida em que o filme avança.

A personagem Louise Banks apresenta uma característica muito marcante de empatia ao longo do filme, buscando se conectar sempre com todos aqueles à sua volta, o que a destaca não somente por ser uma linguista no meio de militares, mas também por ser uma mulher no meio de um grupo predominantemente masculino. A personagem utiliza essa característica a seu favor para resolver os problemas enfrentados pela equipe, e também para enfrentar as autoridades quando necessário, burlando regras e dominando as situações em que se encontra, liderando a missão. Conforme entramos mais a fundo na narrativa, vemos que suas escolhas têm também

²² Flashforward acontece quando uma cena de uma narrativa (de filme, livro, televisão, etc) dá um salto temporal momentâneo para o futuro.

consequências por ter ajudado a salvar a humanidade. Quanto ao figurino da personagem, apesar dela se apresentar quase sempre em roupas simples ou uniforme, é notável que a personagem aparece sempre maquiada e bem penteada, independente da situação pela qual passou.

Vemos em Louise Banks o encontro de uma personagem que apresenta tanto características de uma *good working woman*, quanto de uma mulher guerreira. Ao mesmo tempo em que a personagem tem motivações muito emocionais para o trabalho que faz e cria ligações interpessoais profundas com seus colegas de cena, ela também apresenta uma personalidade que pode ser encarada como hostil ao enfrentar autoridades e liderar situações para conseguir ter êxito em sua missão.

Figura 24 - Dra. Louise Banks colocando um traje protetor antes de entrar em contato com os alienígenas



Fonte: IMDb

Por fim, o último filme a ser analisado como parte da seleção realizada para essa pesquisa, é *Aniquilação*, de Alex Garland, lançado em 2018. O filme, que foi lançado nos cinemas apenas nos Estados Unidos, e distribuído através da plataforma de *streaming* Netflix no restante do mundo, conta a história de Lena, uma bióloga cujo marido desaparece enquanto explora uma zona misteriosa que é colocada em quarentena pelo governo. Quando seu marido retorna de forma inexplicável, ela vai até a base para descobrir o que acontece lá, e acaba se voluntariando para se juntar a uma equipe de mulheres encarregada de entrar na mesma área.

Aqui, encontramos a personagem com maiores semelhanças à personagem Ripley – do seu uniforme à personalidade, Lena tem as qualidades de uma mulher guerreira e heroína de ação. Ela entra nessa equipe composta apenas por mulheres para explorar uma área em quarentena misteriosa e, a medida em que suas

companheiras vão morrendo, toma a frente da situação, liderando para que ela possa chegar ao fim de sua missão. Lena está determinada a entender o que de fato ocorreu com seu marido e ajudar a salvar o restante da população de sofrerem com os efeitos dessa zona repleta de fauna e flora mutantes e perigosos.

No início do filme, vemos a personagem utilizando roupas mais sofisticadas, mas no momento em que ela aceita sua missão e entra para a base militar para auxiliar na exploração desse território, a personagem passa a utilizar apenas um uniforme igual ao de suas colegas, e carregar uma arma. É notável a mudança da personagem no momento em que entra nessa jornada, passando de uma mulher desolada com o desaparecimento do marido para uma das líderes de uma expedição para salvar a Terra.



Figura 25 - Lena e sua equipe exploram a área






Fonte: IMDb

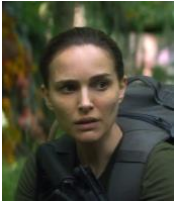
Na Tabela 2, representada abaixo, fazemos um quadro descritivo das personagens principais dos cinco filmes aqui apresentados e selecionados através do critério de ser uma obra de ficção científica norte-americana, que apresente uma mulher protagonista de uma narrativa que não envolva apenas a sua posição como mãe, filha ou esposa, em uma exploração espacial ou em contato com espécies extraterrestres, dessa forma aproximando-os das condições que encontramos Ripley no filme Alien. Através dessa Tabela, conseguimos enxergar a forma como essas personagens se comparam entre si e em relação a personagem de Sigourney Weaver, e nos auxiliam a entender melhor qual a influência da personagem Ripley nessas personagens.

Tabela 2 - Galeria de Personagens

FILME	FICHA TÉCNICA	PERSONAGEM	PERFIL	CARACTERÍSTICAS	NOTA DO FILME	SINOPSE
Alien, o Oitavo Passageiro (Ridley Scott, 1979)	<p>Diretor: Ridley Scott</p> <p>Roteiristas : Dan O'Bannon e Ronald Shusett</p> <p>Produção: Gordon Carroll David Giler Walter Hill Ivor Powell Ronald Shusett</p> <p>Edição: David Crowther Terry Rawlings Peter Weatherley</p> <p>Direção de Fotografia: Derek Vanlint</p>	 <p>Lt. Ellen Ripley (Sigourney Weaver)</p>	Mulher guerreira, heroína de ação	<p>Pouca importância com aparência física; Utiliza um uniforme na maior parte do filme;</p> <p>Personalidade dura e hostil;</p> <p>Enfrentamento de autoridades;</p> <p>Domínio de situações/comando;</p> <p>Auto sacrifício;</p> <p>Pouca (ou nenhuma) relação pessoal/romântica</p>	8.4	<p>Uma nave espacial, ao retornar para Terra, recebe estranhos sinais vindos de um asteroide. Enquanto a equipe investiga o local, um dos tripulantes é atacado por um misterioso ser. O que parecia ser um ataque isolado se transforma em um terror constante, pois o tripulante atacado levou para dentro da nave o embrião de um alienígena, que não para de crescer e tem como meta matar toda a tripulação.</p>
Contato (Robert Zemeckis, 1997)	<p>Diretor: Robert Zemeckis</p> <p>Roteiristas : James V. Hart Michael Goldenberg</p> <p>Produção: Steven J. Boyd Joan Bradshaw Ann Druyan Lynda Obst Rick Porras Carl Sagan Robert Zemeckis Steve Starkey</p> <p>Edição: Arthur</p>	 <p>Dra. Ellie Arroway (Jodie Foster)</p>	Mulher guerreira, good working woman	<p>Enfrentamento de autoridades;</p> <p>Domínio de situações/comando;</p> <p>Auto sacrifício;</p> <p>Utiliza artifícios de beleza e feminilidade para conseguir o que precisa;</p>	7.4	<p>Desde menina, Ellie Arroway sempre buscou indícios de outras vidas no universo, deixando de lado sua vida particular e até mesmo o amor do teólogo Palmer Joss. Quando recebe uma mensagem do espaço por meio de uma máquina que permite o contato com extraterrestres, ela confirma sua teoria e reivindica ser escolhida para a</p>

	Schmidt Direção de Fotografia: Don Burgess					missão, mesmo que para isso tenha que correr risco de vida.
Gravidad e (Alfonso Cuarón, 2013)	Diretor: Alfonso Cuarón Roteiristas : Alfonso Cuarón Jonás Cuarón Produção: Alfonso Cuarón Christopher DeFaria David Heyman Stephen Jones Nikki Penny Gabriela Rodriguez Edição: Alfonso Cuarón Mark Sanger Direção de Fotografia: Emmanuel Lubezki	 Dra. Ryan Stone (Sandra Bullock)	Mulher guerreira, heroína de ação	Pouca importância com aparência física; Personalidade dura e hostil; Enfrentamento de autoridades; Auto sacrifício; Relações interpessoais são fortes para a personagem, tanto com o outro protagonista quanto com sua filha;	7.7	Dra. Ryan Stone e o astronauta Matt Kowalsky trabalham juntos para sobreviver depois que um acidente os deixa completamente à deriva no espaço, sem ligação com a Terra e sem esperança de resgate.

<p>Passageiros (Morten Tyldum, 2016)</p>	<p>Diretor: Morten Tyldum Roteiristas : Jon Spaihts Produção: Greg Basser Greg Baxter Bruce Berman Ben Browning Stephen Hamel David B. Householder Michael Maher Ori Marmor Neal H. Moritz Jon Spaihts Lynwood Spinks Ben Waisbren Edição: Maryann Brandon Direção de Fotografia: Rodrigo Prieto</p>	 <p>Aurora Lane (Jennifer Lawrence)</p>	<p>Heroína de ação, good working woman</p>	<p>Domínio de situações/comando; Auto sacrifício; Constantemente arrumada durante o filme; Se envolve em um relacionamento romântico com o outro personagem.</p>	<p>7.0</p>	<p>Dois passageiros acordam 90 anos antes do tempo programado durante uma viagem de rotina no espaço devido a um mau funcionamento de suas cabines. Sozinhos, Jim e Aurora começam a estreitar o seu relacionamento. Entretanto, a paz é ameaçada quando eles descobrem que a nave está correndo um sério risco e que eles são os únicos capazes de salvar os mais de cinco mil colegas em sono profundo.</p>
<p>A Chegada (Denis Villeneuve, 2016)</p>	<p>Diretor: Denis Villeneuve Roteiristas : Eric Heisserer Ted Chiang Produção: Paul Barbeau Dan Cogen Eric Heisserer Martin Henri Michael Jackman Dan Levine Shawn</p>	 <p>Dra. Louise Banks (Amy Adams)</p>	<p>Mulher guerreira, good working woman</p>	<p>Personalidade dura e hostil; Enfrentamento de autoridades; Domínio de situações/comando; Auto sacrifício; Relações interpessoais são importantes para a personagem.</p>	<p>7.9</p>	<p>Naves alienígenas chegaram às principais cidades do mundo. Com a intenção de se comunicar com os visitantes, uma linguista e um militar são chamados para decifrar as estranhas mensagens dos visitantes.</p>

	<p>Levy David Linde Karen Lunder Tory Metzger Milan Popelka Aaron Ryder Stan Wlodkowski Glen Basner Edição: Joe Walker Direção de Fotografia: Bradford Young</p>					
Aniquilação (Alex Garland, 2018)	<p>Diretor: Alex Garland Roteiristas : Alex Garland Jeff VanderMeer Produção: Jo Burn Eli Bush David Ellison Dana Goldberg Don Granger Andrew Macdonald Allon Reich Scott Rudin Joanne Smith Edição: Barney Pilling Direção de Fotografia: Rob Hardy</p>	 <p>Lena (Natalie Portman)</p>	Mulher guerreira, heroína de ação	<p>Pouca importância com aparência física; Utiliza um uniforme na maior parte do filme; Personalidade dura e hostil; Enfrentamento de autoridades; Domínio de situações/comando; Auto sacrifício; Relações interpessoais são importantes para a personagem.</p>	6.9	<p>O marido de Lena desaparece enquanto explorava uma misteriosa zona em quarentena pelo governo. Então ela voluntaria para se juntar a equipe encarregada de entrar na mesma área.</p>

Fonte: Dados coletados a partir dos filmes acima citados e IMDb

A partir do momento em que conseguimos enxergar as características mais marcantes da personagem Ripley, é possível associá-las às características das personagens dos outros cinco filmes que foram descritas na tabela 2. É interessante notar que as personagens Dra. Ellie Arroway, Aurora Lane e Dra. Louise Banks possuem menos características físicas ligadas à personagem Ripley, apesar das três demonstrarem estar no papel de uma mulher guerreira e/ou heroína de ação. Enquanto isso, Dra. Ryan Stone e Lena aproximam-se mais de Ripley também por suas características físicas, por serem personagens não tem sua aparência tão explorada quanto as outras personagens e, portanto, são retratadas de forma menos convencionalmente feminina.

Aurora Lane, em *Passageiros*, por exemplo, é uma personagem que ao longo do filme demonstra estar mais distante do que enxergamos em Ripley – ela é extremamente feminina e o diretor trabalha para congelar a ação do filme em diversos momentos ao contemplar Aurora. Além disso, sua relação com o personagem Jim é um dos principais focos da narrativa. Ainda assim, é válido trazer este filme para nossa análise, uma vez que se encaixa nos critérios de seleção do *corpus*.

Figura 25 - Aurora e Jim, em *Passageiros*



Fonte: IMDb

A personagem de Dra. Arroway possui uma narrativa que pode ser vista em paralelo com a de Aurora, com suas características físicas e relações românticas a aproximando, assim como Aurora, de um perfil da *good working woman*. As duas personagens, tanto Aurora quanto Ellie, têm uma profissão e trabalham duro, mas ainda assim são bonitas e em momento nenhum deixam que sua profissão fique em primeiro plano para a audiência – elas “ainda são” mulheres, afinal. Em contrapartida,

a personagem de Arrowway apresenta ao longo da narrativa um ênfase maior em sua profissão e suas habilidades do que a personagem de Aurora, que muitas vezes durante o filme tem sua história reduzida a sua relação com Jim. Dessa forma, pudemos analisar que as duas, além do perfil já mencionado de uma *good working woman*, também apresentam características de outras categorias. No caso de Dra. Ellie Arrowway, que apresenta traços de uma mulher guerreira, principalmente por seu enfrentamento às autoridades e o auto sacrifício em favor de sua pesquisa, enquanto Lane pode ser considerada uma heroína de ação, entrando na linha de frente de combate físico em diversos momentos do filme.

Figura 26 - Dra. Arrowway e seu interesse romântico, Palmer Joss, no filme Contato



Fonte: IMDb

A personagem de Dra. Louise Banks (Amy Adams), do filme A Chegada, apresenta algumas similaridades com as personagens de Ellie e Aurora, mas principalmente com a personagem de Arrowway. Dra. Banks entra na categoria de uma *good working woman*, uma vez que sua relação como mãe é bastante explorada ao longo do filme, mas também se encaixa como uma mulher guerreira, por se colocar em situações de perigo e auto sacrifício para completar o que ela enxerga como sua missão e responsabilidade. A relação da personagem com o outro protagonista da história, Ian Donnelly, é pouco explorada de forma romântica ao longo do filme, não interferindo nas escolhas da personagem, como é visto, por exemplo, no caso de Aurora e Jim em Passageiros.

Figura 25 - Dra. Banks e sua filha, Hannah



Fonte: IMDb

A partir da análise conduzida sobre as personagens Ellie, Aurora e Louise, conseguimos trazer à luz algumas das semelhanças que elas carregam entre si, além das suas características que as aproxima, de Ripley. A maneira como elas se relacionam com os outros personagens do filme, demonstrando fragilidade em certos momentos, além de desenvolverem interesses românticos com seus pares na tela que têm um peso significativo na trama a ponto de, em alguns momentos, ter mais destaque do que a jornada da personagem em si, faz com que todas sejam vistas como mulheres primeiro, heroínas segundo, pelo menos por alguns momentos. Os filmes apresentam as personagens como mulheres heroínas, mas não deixando o espectador esquecer que são mulheres e por isso também devem ser contempladas.

Apesar disso, as personagens continuam em suas jornadas como heroínas, tendo destaque nas tramas em momentos de liderança e enfrentamento, a fim de resolver os desafios aos quais são colocadas à prova. Quando comparamos as personagens a Ripley, vemos uma proximidade em relação a personalidade das mulheres, que aparentam estar sempre se posicionando de uma forma que permita serem “levadas a sério”. É também notável como as personagens, em especial Arway e Banks, travam confrontos com autoridades, assim como vemos em Ripley durante Alien. Quando comparamos com Ripley, as personagens apresentam apenas um dos perfis em comum, e as características que associamos à personagem de Alien são mais sutis e, principalmente, psicológicas e emocionais, não sendo identificadas de imediato como seriam se fossem também semelhantes em suas características físicas.

Analisando, em seguida, as outras duas personagens que apresentam uma combinação de perfis iguais à de Ripley, tanto Ryan Stone, de Gravidade, quanto Lena, de Aniquilação, nos remetem à personagem de Alien já em seus primeiros momentos de jornada. Suas características físicas, assim como as suas personalidades nos fazem lembrar de Ripley, como se fossem herdeiras de um mesmo tipo de personagem.

A personagem Ryan Stone, por exemplo, apresenta esse perfil de mulher guerreira e heroína de ação, e suas características estão quase todas alinhadas com as que encontramos em Ripley. Sua aparência é masculinizada, ao apresentar um corte de cabelo curto e utilizar grandes uniformes, e até mesmo as cenas em que a personagem utiliza suas roupas de baixo remete ao momento em que Ripley também aparece brevemente em cena como um objeto de contemplação, com roupas justas e que chamam a atenção para a sua figura. A principal diferença que encontramos entre Ripley e Stone são as suas relações interpessoais. A protagonista de Gravidade tem um grande foco em sua filha, que é apresentada como uma das motivações da personagem e muitas vezes é o tema central da narrativa em suas conversas com seu parceiro Kowalsky. Além disso, apesar de a personagem enfrentar praticamente todos os seus desafios da jornada sozinha, ainda assim existe uma cena em que Dra. Stone precisa da ajuda de Kowalsky, mesmo que em espírito, para ajudá-la a se motivar a sair da situação em que se encontra e sobreviver. O que isso demonstra é que, ao contrário de Ripley que consegue resolver o arco final de sua jornada sozinha, Stone busca uma ajuda divina e, nesse caso, masculina, para conseguir resolver sua missão. Apesar disso, a personagem ainda assim demonstra instinto de sobrevivência e luta com todas as suas forças para chegar ao fim de sua jornada.

Figura 26 - Dra. Ryan Stone em Gravidade



Fonte: IMDb

Lena, a protagonista de Aniquilação, também apresenta características de uma mulher guerreira e de heroína de ação, e é, das personagens analisadas ao longo desta dissertação, a que mais se assemelha à personagem de Ellen Ripley. Primeiramente, ao olharmos seu uniforme e equipamento, eles muito claramente remetem ao figurino da tripulação da nave Nostromo – de suas cores, ao material, formato de macacão e até mesmo as armas que carregam remetem às de Ripley. É interessante notar que esse uniforme não permite em momento algum um olhar de contemplação para as personagens, assim como o de Ripley, impedindo que o público foque no corpo das mulheres em cena, e sim na ação que elas estão completando. Lena é uma personagem que, apesar de no início do filme ser apresentada como uma esposa desesperançada esperando por seu marido, ao longo da narrativa ela se veste com essa camuflagem (tanto física quanto metafórica) de uma heroína de ação que está em uma missão perigosa.

Além disso, apesar do destaque para a personagem de Lena, é preciso salientar também a equipe composta apenas por mulheres. Ao contrário do que estamos habituados a ver no cinema norte-americano de ficção científica, e até mesmo nos filmes analisados nessa dissertação, Aniquilação é um filme que se destaca por seu elenco quase que predominantemente feminino e nas linhas de ação. Cada uma das personagens tem uma personalidade distinta, e a personalidade de Lena muitas vezes se assemelha à de Ripley, por ser muitas vezes hostil e muito focada em finalizar sua jornada.

Figura 27 - Lena e a equipe liderada por ela no filme Aniquilação



Fonte: IMDb

Tanto Dra. Ryan Stone, quanto Lena, têm em suas características mais semelhanças com Ripley do que as três apresentadas anteriormente, Dra. Ellie

Arroway, Aurora Lane e Dra. Louise Banks. Ao longo do filme, elas mantêm uma personalidade dura, hostil e de enfrentamento de autoridades. Elas não possuem, ao longo de suas histórias, momentos em que sua aparência física é ponto de destaque em cena, ou que sua condição como mulher no comando é questionada. Das personagens que foram pontualmente analisadas para a elaboração da Galeria de Personagens, é possível identificar em Ryan e Lena as maiores proximidades com a personagem Ellen Ripley, em especial a personagem de Lena, que inclusive ao longo do filme demonstra ter habilidades com armas, como vemos com Ripley durante o filme *Alien*.

É interessante notar que todas as personagens têm uma profissão muito específica, e apenas duas não têm uma titulação de doutora, e Ripley tem uma titulação de patente militar. Isso faz com que o público as enxergue mais do que apenas mulheres “comuns” que estão em uma missão, mas elas são certificadas por outras entidades que validam suas posições onde estão.

Quando destacamos características de Ripley que são encontradas em todas as personagens apontadas na Galeria de Personagens, vemos que se repete o auto sacrifício e o enfrentamento de autoridades. Esses traços podem ser ligados especificamente ao herói – de Jesus Cristo a Rei Arthur e James Bond – mas que nem sempre eram ligadas a uma heroína mulher. Quando o auto sacrifício era encontrado em personagens femininas, ele geralmente estava ligado à sua condição como mãe ou esposa, a mulher que faz tudo para proteger os seus e a quem ama. Já o enfrentamento de autoridades é algo que foi gradativamente aparecendo nas personagens femininas, uma vez que essa não era uma característica “desejável” em uma mulher – as *mystique models* jamais diriam não ao seu marido, as *good working women* jamais diriam não aos seus chefes, quem dizia não eram as *vamps*, o exemplo de tudo que uma mulher não deveria ser. Inclusive, é interessante notar como até mesmo as personagens de perfis semelhantes às *good working women* evoluíram, especialmente quando ligadas a um outro aspecto como de mulher guerreira ou heroína da ação. O que antes eram mulheres que estavam na força de trabalho pois não tinham outra opção, agora apresentam-se como mulheres que trabalham pois são apaixonadas por suas profissões, mas nunca sem deixarem de ser mulheres que também podem ser contempladas.

Porém, pensando além das semelhanças das personagens com Ellen Ripley, encontramos também algumas diferenças significantes – afinal, as personagens não

são cópias da personagem, e sim uma versão de seu próprio tempo da clássica heroína. Todas as protagonistas sinalizadas ao longo da dissertação apresentam relações interpessoais que são importantes para o desenvolvimento da personagem, sejam elas com interesses românticos ou filhos, as personagens são duras e até por vezes masculinizadas, mas nunca se afastam dos ideais de maternidade ou romance. Isso pode ser encarado tanto como uma forma de feminizar as heroínas como uma forma de trazer motivações externas para a sua jornada. Até mesmo Ripley desenvolve uma relação maternal no segundo filme da franquia Alien, lançado quase uma década depois, *Aliens: o Reencontro Final* (*Aliens*, 1986, James Cameron), o que a aproximaria mais ainda das outras personagens analisadas.

Estas jornadas que enxergamos nas personagens acima mostram muito da dualidade da Jornada da Heroína de Maureen Murdock – ao mesmo tempo em que elas se apresentam como mulheres guerreiras ou heroínas de ação, elas também estão em busca de um equilíbrio com a sua feminilidade, e as relações interpessoais são sinais disso. Enquanto as personagens de *Contato*, *Passageiros* e *A Chegada* têm sua feminilidade explorada muito mais claramente através de sua forma física, suas personalidades são também associadas a características que antes eram vistas como masculinas. Já as personagens de *Gravidade* e *Aniquilação*, têm sua feminilidade trabalhada de uma forma muito mais sutil, através de relações interpessoais que despontam em momentos-chave dos filmes. Enquanto o equilíbrio destas protagonistas entre seus lados masculinos e femininos é muito claro, e um reflexo também da segunda onda do feminismo, Ripley ainda tem o seu lado masculino muito mais em destaque ao longo de *Alien*, sendo explorado seu lado feminino apenas ao final do filme e de uma forma contemplativa, o que é também um reflexo da segunda onda do feminismo, que acaba muitas vezes rejeitando tudo aquilo que remete a uma feminilidade frágil.

Todas as seis jornadas – de Ripley a Lena – apresentam os passos do Neomito de Barbara Creed. Enquanto através da Jornada da Heroína elas estão buscando seu equilíbrio entre feminino e masculino, o Neomito de Creed as auxilia na busca de uma nova identidade, apresentadas a elas através do fim de sua jornada. Ripley, Arroway, Stone, Lane, Banks e Lena entram em suas narrativas como apenas protagonistas de uma narrativa, e saem como as heroínas de sua história.

3.4 Existe ficção científica feminista no cinema?

Todas as obras que são destacadas ao longo dessa dissertação, bem como as suas protagonistas, nos fazem questionar a existência de um gênero de ficção científica feminista no cinema, assim como muitas vezes ele é definido na literatura. Enquanto enxergamos na literatura um subgênero dedicado a produção de obras que permitem uma leitura feminista e que são também escritos por autoras dessa vertente de pensamento, o cinema ainda não apresenta as características do surgimento desse novo subgênero. Enquanto a literatura abre um amplo espaço para o desenvolvimento de histórias feministas de ficção científica, o cinema ainda acaba tratando filmes de protagonistas femininas como algo que deve ser feito aos poucos. Enquanto nos últimos anos notamos um aumento no número de filmes com protagonistas femininas, como é inclusive evidenciado nessa pesquisa, ainda assim estes filmes são uma porcentagem pequena quando comparados as centenas de obras produzidas anualmente pelo cinema norte-americano de ficção científica.

Ainda assim, é possível observar em Ripley uma ruptura quando se trata de personagens protagonistas de ficção científica. Enquanto que antes da década de 70 não víamos quase que nenhuma personagem tendo o mesmo destaque que Ripley recebe em Alien, após seu surgimento temos pelo menos cinco exemplos que se encaixam nesse mesmo molde – sem considerar outros filmes de ficção científica que foram lançados com mulheres protagonistas e que não foram considerados para esta pesquisa. É importante salientar, entretanto, que as personagens selecionadas para compor a Galeria de Personagem fazem parte de um filtro aplicado na pesquisa pela autora, a fim de reduzir o *corpus* para aproximarmos ao máximo as personagens analisadas de Ripley – tanto como protagonistas como a partir das narrativas dos filmes de ficção científica que envolvem viagens espaciais, contatos imediatos de terceiro grau. Isso não exclui, portanto, a existência de outras personagens femininas em filmes de ficção científica após o surgimento de Ripley, em especial na década de 90.

Algumas das personagens que achamos importantes destacar, que se encaixam como heroínas de ficção científica a partir dos critérios de Barbara Creed e Maureen Murdock é a protagonista Leeloo (Mila Jovovich) do filme O Quinto Elemento (*The Fifth Element*, Luc Besson, 1997), Sil (Natasha Henstridge) do filme A Experiência (*Species*, Roger Donaldson, 1995) e Sarah Connor (Linda Hamilton) do

filme O Exterminador do Futuro 2: O Julgamento Final (*Terminator 2: Judgement Day*, James Cameron, 1992). Essas personagens, apesar de não se encaixarem no filtro aplicado a essa pesquisa, também se destacam como heroínas de filmes de ficção científica, intensificando ainda mais essa contracultura que é vista durante as segundas e terceiras ondas do feminismo, no qual mulheres começam a aparecer cada vez mais como protagonistas e heroínas de sua narrativa.

A partir do lançamento de *Alien* em 1979, o público passou a ter acesso a um tipo de narrativa de ação, aventura e suspense que apresentava mulheres no comando, e não somente como objeto de contemplação para o público e motivação para seu protagonista masculino salvar. É interessante perceber que essa mudança chega quase uma década após o abandono do Código Hays, ou Código de Produção de Cinema, proposto em 1922, que delimitava o que poderia aparecer nas telas de cinema – entre o que era desaprovado, estavam homens e mulheres na mesma cama, uso de drogas, uso de armas, estupro ou tentativa de estupro, zombaria do clero, miscigenação entre outros elementos que eram considerados inapropriados para as telas de cinema norte-americanas. Isso influenciou também a maneira como as mulheres eram representadas na tela, mas o código começa a ser abandonado em meados dos anos 60, quando filmes como *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) aparecem desafiando o código. Apesar disso, é apenas uma década depois que vemos essas rupturas chegarem às mulheres dos filmes de ficção científica.

Apesar de Ripley aparecer para o público em meio à terceira onda feminista, é apenas quase que 20 anos depois que vemos uma nova personagem feminina no mesmos “moldes” de Ripley tomar conta de uma narrativa de ficção científica como sua principal protagonista. E, após esse lançamento, é somente em 2013 que vemos em *Gravidade* uma personagem que represente para a sua audiência aquilo que foi enxergado inicialmente em Ripley, quase 40 anos antes, e ainda recebendo reconhecimento da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, com indicações ao Oscar 2014. Essas lacunas de tempo entre um filme e outro nos fez questionar a razão por que a influência de Ripley demorou tanto a aparecer nesse cinema de ficção científica. Buscando responder a essa questão, voltamos nosso olhar para a própria repercussão de *Alien* quando foi lançado.

Apesar de uma bilheteria impressionante, a chegada do primeiro filme de Ridley Scott explorando narrativas de ficção científica nos cinemas não impressionou os críticos. *The New York Times*, *Guardian*, *Chicago Sun-Times* foram alguns dos

jornais que menosprezaram o filme, o qual foi chamado de uma “casa mal-assombrada intergaláctica”²³. Variety foi um pouco menos dura em suas críticas, comparando o filme com O Exorcista (*The Exorcist*, William Friedkin, 1974) e Star Wars IV, mas que não chega a ser “bom o suficiente”. Sigourney Weaver, em sua atuação de estreia é chamada de “sexy e engraçada” pelo New York Times, enquanto o New York Daily News comentou que as mulheres ficariam impressionadas ao notar que o “herói” do filme era uma mulher - destacando herói entre aspas, enquanto alguns críticos nem ao menos a mencionaram. Entretanto, o filme passa a ser citado pela crítica especializada, ao longo do tempo, como uma das mais influentes obras de ficção científica, e Ripley é destacada como uma das mais importantes heroínas do cinema.

Alguns dos seus maiores críticos voltaram atrás em seus pareceres, revisitando o filme com notas e opiniões bem mais favoráveis, em especial após o lançamento da versão do Diretor, lançada em 2003, que o filme passou a ser aclamado. Um de seus maiores críticos, Roger Ebert, retrata sua opinião inicial, incluindo-o em uma lista de Grandes Filmes no Chicago Sun-Times, como um dos mais influentes filmes de ação modernos. Alien aparece no site Metacritic com uma nota de 89 em 100, através de uma média ponderada que tem como base 34 críticos e as notas de usuários, indicando “aclamação universal”. Já no IMDb, o filme atingiu a nota 8.4 na plataforma.

Uma vez que a recepção do filme começa a ser mais positiva a partir dos anos 2000, conseguimos associar isso ao fato de muitas das heroínas analisadas a partir do *corpus* estabelecido por essa pesquisa terem começado a despontar como protagonistas do cinema de ficção científica a partir do final da década de 90, mas principalmente após o ano de 2010. Junto com Ripley, as heroínas começam a ganhar mais espaço a partir da terceira e quarta onda do feminismo, no momento em que algumas críticas ao movimento da segunda onda começam a despontar. A partir da década de 2010, adentrando a segunda década do segundo milênio, encontramos com força na internet pessoas que utilizam as mídias sociais para amplificarem suas vozes utilizando suas vozes e trazerem mais destaque, debate e notoriedade para suas causas, como no caso das mulheres, o feminismo. Nesse momento, ao entrarmos na quarta onda do feminismo, vemos então esse crescimento de

²³ Tradução da autora, no original: “an intergalactic haunted-house thriller”

personagens femininas protagonistas de filmes de ficção científica que era esperado desde o final da década de 70, com o surgimento de Ripley.

Assim como acontece com Alien, o reconhecimento de Ripley demora a acontecer, especialmente como um marco no cinema de ficção científica. Inicialmente vista como apenas mais uma personagem feminina que é reduzida a características que o público estava acostumado a ver em mulheres, mas que não necessariamente eram as demonstradas pela personagem. O que Ripley demonstrava como assertividade e enfrentamento dos homens da tripulação é interpretado como “sexy e engraçado” por críticos na época em que o filme é lançado. Apenas a partir da nova aclamação do filme que vemos Ripley começar a ganhar maior notoriedade como uma grande heroína e precursora de uma ruptura no gênero de sci-fi.

A partir da década de 2010, portanto, a partir do desenvolvimento do que pode ser considerado o início da quarta onda do feminismo, começamos a encontrar um maior número de protagonistas femininas, especialmente em filmes de ficção científica. Mais do que isso, essas personagens, como as que descrevemos ao longo dessa pesquisa, apresentam características que nos remetem à personagem Ellen Ripley. Isso nos faz enxergar que, assim como a influência do Alien de Ridley Scott, que é construída com o tempo, a influência de Ripley também é.

Essas personagens que vemos surgir após Ripley são como uma espécie em desenvolvimento, como vemos com o Alien ao longo do filme. As novas heroínas da ficção científica podem demorar a aparecer, mas quando aparecem, se desenvolvem de forma rápida e impossível de ignorar. As protagonistas que analisamos aqui podem não compor um novo gênero na ficção científica – a ficção científica feminista no cinema ainda não foi desenvolvida tanto quanto vemos na literatura, mas elas estão construindo uma nova modalidade de protagonista através do que começou há mais de 40 anos, com Ripley.

Enquanto Ripley apresentava uma personagem heroína que podemos considerar “crua” – ela não tem uma história de fundo, não tem relações interpessoais e não sabemos muito dela até encontrarmos com a tenente novamente no segundo filme da franquia – essas novas personagens são uma “Ripley desenvolvida”. Elas têm histórias, sentimentos e relações interpessoais, porém não sei deixam definir por elas. O que vemos nascer em Ripley é um padrão de protagonista feminino que pavimentava o caminho para o surgimento de outras personagens, normalizando para a audiência mulheres heroínas e diversas.

Contudo, é necessário salientar que, enquanto “diversas” as personagens dos filmes que encontramos ainda se inserem um espaço extremamente convencional – elas são todas brancas, cisgênero²⁴, magras, aparentemente heterossexuais e são mães ou apresentam o desejo de ser mãe.

Uma informação foi apreendida através da análise dos filmes anteriormente citados e que é necessária destacar é o fato de que, apesar das protagonistas dos filmes serem mulheres, todos os seus diretores são homens. E, mais do que isso, os produtores e roteiristas das obras também são, com pouquíssimas mulheres fazendo parte da ficha técnica dos filmes, ocupando normalmente posições como coprodutoras, diretoras de elenco ou figurinistas. O que podemos observar a partir destas análises é que, ainda que as personagens femininas estejam tendo maior protagonismo no cinema de ficção científica em frente às telas, por trás delas a representação não é a mesma. Isso muito possivelmente pode influenciar a forma como essas mulheres estão sendo representadas nas telas, uma vez que estão sendo trabalhadas a partir de um olhar predominantemente masculino.

Estas protagonistas ainda se encaixam no que a nossa sociedade ocidental encara como o padrão, portanto, temos personagens mulheres, mas elas não são negras ou latinas ou asiáticas, nem bissexuais, lésbicas ou trans. As rupturas na ficção científica quando se trata de representação feminina, portanto, podem ser ainda consideradas limitadas e, por isso, não podemos afirmar que existe uma ficção científica feminista no cinema enquanto ela não aborda mulheres verdadeiramente diversas, além do que nos é socialmente imposto.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traçamos nessa dissertação uma jornada que podemos considerar semelhante à das personagens aqui analisadas. Primeiramente, buscamos compreender a história

²⁴ Termo utilizado para se referir a uma pessoa que se identifica, em todos os aspectos, com o seu gênero designado ao nascer.

do gênero de ficção científica para entendermos como e onde chegamos nos dias de hoje. De um gênero considerado pouco importante através das revistas *pulp*, ao desenvolvimento de um reconhecido gênero na literatura e até os primórdios do cinema, com George Méliès, a Era de Ouro durante o ápice da ficção científica em Hollywood, no anos 40 e 50, até os dias atuais, com mega produções de *blockbusters* que rendem filmes de grandes orçamentos, enormes bilheterias e predominância de salas de cinema.

A ficção científica deu seus primeiros passos há pouco mais de dois séculos, através das histórias que iniciam com uma mulher, de todos os autores, Mary Shelley. No cinema, vemos Méliès reproduzir em imagens em movimento os clássicos de Julio Verne. O gênero é pontuado por uma série de marcos que fazem com que sua história seja vista como uma linha do tempo que vai gradativamente evoluindo, em especial quando nos concentramos em seus protagonistas. Um exemplo é quando analisamos quem são os protagonistas dos 10 filmes mais influentes da ficção científica, selecionados pela AFI. Entre eles, apenas um tem uma mulher como protagonista da história: Alien.

Figura 28 - TOP 10 Filmes de Sci-Fi da AFI

SCI-FI

AFI defines "science fiction" as a genre that marries a scientific or technological premise with imaginative speculation.

- | | |
|--|---|
| <input type="checkbox"/> 1. 2001: A SPACE ODYSSEY (1968) | <input type="checkbox"/> 6. BLADE RUNNER (1982) |
| <input type="checkbox"/> 2. STAR WARS (1977) | <input type="checkbox"/> 7. ALIEN (1979) |
| <input type="checkbox"/> 3. E.T.: THE EXTRA-TERRESTRIAL (1982) | <input type="checkbox"/> 8. TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY (1991) |
| <input type="checkbox"/> 4. A CLOCKWORK ORANGE (1971) | <input type="checkbox"/> 9. INVASION OF THE BODY SNATCHERS (1956) |
| <input type="checkbox"/> 5. THE DAY THE EARTH STOOD STILL (1951) | <input type="checkbox"/> 10. BACK TO THE FUTURE (1985) |

Fonte: AFI

Em um primeiro momento, já na seleção de filmes para o *corpus* de análise que se encaixam nos critérios estabelecidos para esta dissertação, vemos que os filmes com protagonistas femininas após o lançamento de Alien ainda são poucos. Apesar disso, ao considerarmos que a quantidade de filmes com mulheres heroínas e protagonistas de narrativas antes do lançamento de Alien era ainda menor, se não

nula, pelo menos quando analisamos o cinema norte-americano de grandes orçamentos, a situação parece estar se tornando mais positiva. O que podemos inferir a partir dessa análise é que a história da ficção científica feminista, ou até mesmo apenas da ficção científica com mulheres protagonistas ainda está dando seus primeiros passos. Esses passos iniciam-se com Ripley, mas lentamente se constroem para a década de 2010, quando começamos a notar um maior número de filmes com protagonistas mulheres.

Teóricas de pensamento feminista nos ajudaram na leitura dos filmes que aqui analisamos, bem como do nosso principal objeto, Ellen Ripley. Através das autoras, conseguimos analisar as características da personagem e de outras que a seguiram a partir de perfis específicos para essas mulheres e suas respectivas jornadas. Analisamos, através de autoras como Susan A. George, Barbara Creed, Maureen Murdock e Laura Mulvey, a maneira como as personagens femininas dos filmes tem sido retratadas ao longo dos anos – elas evoluem das *Mystique Models*, perfeitas damas indefesas, para as *Vamps*, exemplares do que uma mulher decente e americana não deve ser (ciumenta e vaidosa). Elas alcançam nas telas algumas das mudanças reivindicadas por mulheres fora da tela com as *Good Working Women*, mulheres que têm seu espaço no ambiente de trabalho, porém que seguem com papéis secundários que servem como alicerce para seus colegas masculinos. Vemos despontar em Ripley um novo perfil de personagem feminina na ficção científica: o perfil da mulher guerreira.

O conceito de uma protagonista feminina não é algo novo para o cinema. Narrativas com mulheres no centro da trama são comuns em gêneros que o público está acostumado a associar como “femininos”, como argumenta Laura Mulvey em sua análise no ensaio *Afterthoughts of Visual Pleasure and Narrative Cinema*²⁵. Dramas e romances são alguns dos gêneros em que mais vemos mulheres no centro das tramas, principalmente por trazerem histórias que fazem seus personagens terem sentimentos associados à feminilidades – as mulheres estão acostumadas a sofrer por amor, ficarem histéricas e fazerem drama. Quando Sigourney Weaver é escolhida como Ripley, um personagem que, a princípio, deveria ser masculino, isso abre precedentes para que o público comece a enxergar mulheres em posições de liderança, de heroínas de ação, de guerreiras. O que antes era impossível cogitar,

²⁵ Texto sem título em português, tradução da autora: “Reflexões sobre Prazer Visual e Cinema Narrativo”

uma mulher como a única sobrevivente de um filme que mistura ficção científica e suspense, agora era resultado de um filme de grande orçamento e bilheteria.

Ripley deixa para trás a personagem feminina histórica, vítima que só pode ser salva por um homem forte e bonito, como é o caso de Becky Driscoll (Dana Wynter), de *Vampiros de Almas* (*Invasion of the Bodysnatchers*, Don Siegel, 1956) e Sylvia Van Buren (Ann Robinson) de *Guerra dos Mundos* (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953), e abre caminho para as personagens que sozinhas salvam a si mesmas e o resto do mundo, como Dra. Ryan Stone (Sandra Bullock) de *Gravidade* (*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013) e Lena (Natalie Portman) de *Aniquilação* (*Annihilation*, Alex Garland, 2018). Essas novas heroínas não são mais responsáveis por congelar a ação e serem objetos de contemplação, e sim de realizarem a ação.

Barbara Creed destaca um perfil de personagem feminina que é heroica, guerreira e apresenta características que antigamente estávamos acostumados a enxergar nos homens da história, e aponta Ripley como a principal referência para esta nova personagem. Não é difícil pensar que o próprio filme *Alien* se torna um célebre clássico muito provavelmente por sua inovação no gênero – desde a forma como a história é apresentada pelo diretor Ridley Scott, até a maneira como introduz essa nova heroína, que entra para as maiores listas de personagens influentes, ao lado do filme, que também ganha seu lugar na história do cinema.

As características de Ripley analisadas para o desenvolvimento dessa pesquisa nos mostram que a personagem é criada como uma imagem do seu tempo. Ela tem as características de uma personagem que era o ideal feminista durante a época da segunda onda. Uma personagem que não tinha tempo para sofrer, chorar ou entrar em pânico. Ela rejeita tudo que há de feminino, e é assim que ela chega ao final da sua jornada. Através da nossa análise da tenente Ellen Ripley, encontramos uma personagem-híbrida entre uma mulher guerreira e uma heroína de ação que salva a si própria e é protagonista da sua própria jornada por direito e mérito exclusivamente seu. A personagem que encontramos em *Alien* é o retrato de uma mulher que está demonstrando sua independência e que não precisa de nenhum homem para salvá-la.

Barbara Creed aponta Ripley como um novo tipo de personagem, heroica, guerreira e que poucas vezes durante o filme é tratada como um objeto de contemplação. *Alien* se torna, junto com sua personagem, e possivelmente por causa dela, um clássico e uma referência nos filmes de ficção científica e horror. Enquanto

objeto dessa dissertação, analisamos as características de Ripley no primeiro filme da franquia Alien e conseguimos observar a personagem como uma construção híbrida entre uma mulher guerreira e a heroína de ação. O objetivo dessa dissertação era responder à questão do legado de Ripley; se, ao analisarmos a personagem e suas características, encontraríamos em outras personagens uma possível influência em outras protagonistas femininas em filmes de ficção científica que repetiam as condições apresentadas pelo filme Alien. Analisamos filmes de sci-fi americanos, produções de grande orçamento, com narrativas sobre viagens espaciais e/ou contato com espécies alienígenas. Ao realizarmos essa busca, entre milhares de filmes que foram lançados entre 1979 e os dias atuais – mais de 13 mil filmes apareceram como resultado na busca do site IMDb – encontramos cinco que se encaixavam nessa categoria, e cinco personagens que pudemos olhar a partir das características que encontramos em Ripley e através da leitura feminista proposta pelas autoras utilizadas na pesquisa.

Ao analisarmos essas personagens – Dra. Ellie Arroway de Contato, Dra. Ryan Stone de Gravidade, Aurora Lane de Passageiros, Dra. Louise Banks de A Chegada e Lena de Aniquilação, encontramos o que podemos considerar uma influência de Ripley. Menor em algumas, mais significativa em outras, mas ainda assim, presente. O que pudemos enxergar com a nossa pesquisa foi um desenvolvimento das características de Ripley e da heroína de ficção científica. Estas personagens que analisamos ao da nossa pesquisa são versões de Ripley de uma maneira mais humana. A própria personagem se desenvolve como alguém mais humanizado no segundo filme da franquia.

Iniciando nossa pesquisa, trabalhamos com uma hipótese de que Ripley seria uma ruptura nos filmes de ficção científica, servindo de influência para o desenvolvimento de mais personagens femininas em filmes do gênero. A partir da nossa análise, não fica claro se foi o surgimento de Ripley o único fator que provocou a criação de mais histórias de ficção científica com mulheres no centro ou se isso seria algo que aconteceria com o tempo, em especial devido às ondas feministas que ficaram cada vez mais amplificadas durante os últimos anos. O que podemos entender, porém, é que Ripley representa essa ruptura e se tornou, sim, um grande ponto de referência para as protagonistas que surgem nos anos seguintes. A mudança pontual na seleção do elenco de Alien pode ter sido apenas estratégica no momento em que ocorreu, buscando se diferenciar dos demais filmes da época, mas ela criou

uma personagem que entraria para a história como uma das primeira heroínas de ficção científica.

Para além do que pudemos analisar através de Ripley e as personagens que compõem a Galeria de Personagens, ficou evidente ao longo dessa pesquisa que o cinema de ficção científica com protagonistas femininas não representa nem um terço dos filmes com homens protagonistas. As produções com mulheres no centro de narrativas ainda ocorrem de forma gradual e lenta, pegando ritmo a partir dos anos de 2010, uma vez que percebemos que a maioria dos filmes analisados foram lançados após esse ano. Dos 13 mil resultados que encontramos de filmes do gênero que abordassem viagens intergalácticas e contatos imediatos de terceiro grau, o fato de apenas cinco se destacarem mostra que ainda há um longo caminho a ser percorrido quando se trata de representação.

Uma informação que chamou atenção no momento em que realizávamos a pesquisa é o fato de que as fichas técnicas dos filmes apresentavam pouquíssimas mulheres. Nos seis filmes principais dessa dissertação, mulheres apareciam nas fichas técnicas apenas como coprodutoras, maquiadoras, figurinistas ou diretoras de elenco. Nenhum dos filmes analisados possuía mulheres como diretoras, roteiristas, diretoras de fotografia, etc. Enquanto a literatura de ficção científica tem notáveis nomes femininos como Ursula K. LeGuin e Octavia Butler, o cinema de sci-fi norte-americano ainda tem poucas produções de destaque com mulheres realizadoras.

Isso, porém, parece estar mudando, uma vez que uma pesquisa realizada em 2019 pela Variety apontou que foi o ano com mais diretoras mulheres. Esses filmes, em sua grande maioria, são de gêneros com um orçamento menor do que encontramos em *blockbusters* de ficção científica, mas ainda assim existem diretoras que estão começando a se aventurar no gênero, como é o caso de Ava Duvernay com *Uma Dobra no Tempo* (*A Wrinkle in Time*, 2018) e Anna Boden com *Capitã Marvel* (*Captain Marvel*, 2019). Nos últimos anos, tivemos um aumento no número de filmes de super-heroínas, muitos deles sendo dirigidos por mulheres, como também foi o caso de *Mulher Maravilha* (*Wonder Woman*, Patty Jenkins, 2017) e *Aves de Rapina* (*Bird of Prey*, Cathy Yan, 2020). Além delas, ainda temos *Furiosa de Mad Max*, *Leia e Rey de Star Wars*, *Ava de Ex Machina* (Alex Garland, 2013). Elas ainda são um dado significativo para uma representação que parece estar recuperando a demora dos últimos quarenta anos.

Ripley apresenta uma ruptura no cinema norte-americano de ficção científica que permitiu ao público enxergar mulheres para além do que era convencionalmente esperado, representando aquilo que já existia na vida real, mas que raramente era traduzido para esse estilo de filme. Mulheres além de papéis secundários, funções domésticas e necessidade de salvamento de um galã masculino. Elas são capazes de salvar a si próprias e o planeta inteiro se for necessário. Mulheres que lidam com armas, que são “duronas” e que não aceitam ser menosprezadas por não serem homens.

O que vemos em Ripley é uma representação da mulher que se considerava ideal no momento da segunda onda feminista e o que também atraiu críticas das terceiras e quartas ondas. Ela não apresenta quase nenhuma característica considerada convencionalmente feminina – Ripley não chora, não é “histérica”, mas também não é feminina, enquanto as personagens que surgem depois apresentam as mesmas características de Ripley, mas de forma que entram em contato também com sua feminilidade. Elas trazem para si representações que são associadas a terceira e quarta onda, não rejeitando suas características femininas como algo negativo. Elas são heroínas, mas têm relacionamentos, manuseiam armas, mas cuidam de seus filhos.

Essa evolução, por assim dizer, de personagens femininas nas telas, pode ser um reflexo de uma demanda de um público que tem suas vozes cada vez mais ampliadas, como é característico do movimento feminista. A vontade do público de enxergar na tela e de mulheres serem representadas como heroínas e personagens mais diversas pode estar sendo atendida, gradativamente, mas essa mudança por trás das telas ainda é lenta, com poucas realizadoras femininas tendo a chance de mostrarem seus trabalhos através de grandes produções. A pesquisa realizada pela Variety também apresenta que os filmes realizados por mulheres e homens têm recepções muito semelhantes em sites como IMDb e Metacritic, e muitos desses filmes estão resultando em grandes bilheterias, como é o caso de filmes de ação e super-heróis como Capitã Marvel e Mulher Maravilha. O que nos faz levantar a questão de por que, então, essas mulheres não têm as mesmas oportunidades que seus colegas homens? A representação feminina na tela está se tornando mais relevante e diversas – com suas limitações, uma vez que a grande maioria dessas mulheres representam padrões normativos, afinal, são brancas, cis, heterossexuais e magras – mas a representação por trás das câmeras ainda está caminhando

lentamente, especialmente quando nos referimos ao reconhecimento dessas mulheres. Durante toda a sua história, o Oscar de Melhor Diretor foi a apenas uma mulher, Kathryn Bigelow pelo filme *Guerra ao Terror (The Hurt Locker, 2008)*, e raramente vemos mulheres sendo indicadas aos prêmios.

A nossa pesquisa em torno de Ripley nos permitiu levantar essas questões por percebermos que as representações femininas que vemos são, quase que em sua totalidade, através de um olhar masculino. O *gaze*, que Laura Mulvey aponta, pode estar ficando menos evidente, mas ele ainda existe. As protagonistas femininas raramente estão sendo criadas, roteirizadas e dirigidas por outras mulheres, então é difícil afirmar que essas representações mostram mulheres em sua verdadeira diversidade.

Apesar de Ripley ter iniciado uma ruptura na forma como pensamos em mulheres protagonistas no cinema de ficção científica norte-americano e as personagens que utilizam Sigourney Weaver como uma referência e um marco para sua construção, a quantidade de mulheres no centro de narrativas ainda é infinitamente menor do que as de homens. Conseguimos destacar, entre 13 mil resultados de uma busca no IMDb, cinco filmes que se encaixavam no nosso critério de pesquisa – seis, se contarmos *Alien* como um deles. O nicho de super-heroínas, franquias e enquanto as mulheres estão tendo maior protagonismo nas telas, as histórias com heróis masculinos ainda são predominantes. O espaço conquistado por Ripley ainda é muito pequeno, quando consideramos que o filme foi lançado há mais de 40 anos.

Ao fecharmos esse capítulo da pesquisa, abrimos precedente para outro: é necessário olhar também para a forma como esses filmes estão sendo realizados, quem são as diretoras, roteiristas e produtoras e quais são as histórias que elas podem contar, e quais heroínas elas mostrarão para o público. Quando temos mulheres criando e contando essas narrativas, veremos histórias diversas sobre heroínas que de todos os tipos. Enquanto não houver uma diversidade e maior oportunidade para realizadoras contarem suas histórias, não podemos dizer que há uma verdadeira mudança na forma de enxergarmos essas personagens femininas.

Encontramos em Ripley uma ruptura que nos permitiu imaginar mulheres em posições que iam além de papéis secundários e funções domésticas, mas essas mulheres ainda têm pouca representatividade nas telas e fora delas, e, quando têm, essas mesmas mulheres representam padrões normativos – elas são brancas,

cisgênero e heterossexuais. Após os 40 anos de lançamento de Alien, vimos apenas cinco personagens se destacarem de formas semelhantes a Ripley, mas elas estão presentes.

A partir dessa análise, precisamos voltar nosso olhar para além das mulheres que são representadas na tela e questionar se essa mudança não precisa ser estrutural. As pessoas falam, escrevem e filmam histórias que contam aquilo que elas conhecem – no momento em que mais mulheres estiverem escrevendo, dirigindo e produzindo histórias, é muito possível vermos um crescimento não somente na quantidade de protagonistas femininas como também na sua diversidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E DOCUMENTAIS

AMERICAN FILM INSTITUTE. *100 Greatest Heroes & Villains*.

Disponível em: <https://www.afi.com/100years/handv.aspx>

AMERICAN FILM INSTITUTE. *10 Top 10 Sci-Fi Films*.

Disponível em: <https://www.afi.com/afis-10-top-10/>

Acesso em: 17/03/2019

ASIMOV, Isaac. *No mundo da ficção científica*. Rio de Janeiro: Gene Gráfica e Editora, 1981.

BOX OFFICE MOJO. *Alien Movies at the Box Office*.

Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=alien.htm>

Acesso em: 17/03/2019

BUTLER, Judith. *Problema de gênero*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003

CARBADO, Devon; CRENSHAW, Kimberlé; MAYS, Vickie; TOMILSON, Barbara. BINTERSECTIONALITY: Mapping the Movements of a Theory. *Du Bois Review: Social Science Research on Race*, v. 10, n. 2, p. 303-312.

Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/du-bois-review-social-science-research-on->

[race/article/intersectionality/1E5E73E8E54A487B4CCFE85BB299D0E6](https://www.cambridge.org/core/journals/du-bois-review-social-science-research-on-race/article/intersectionality/1E5E73E8E54A487B4CCFE85BB299D0E6)

Acesso em: 12/12/2019

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 2005.

CREED, Barbara. The Neomyth In Film: The Woman Warrior from Joan of Arc to Ellen Ripley. In: ANDRIS, S.; FREDERICK, U. (eds). *Women Willing to Fight: The Fighting Woman in Film*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. p. 15 –

CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge, 1993.

CORUJA, Paula. Comunicação e Feminismo: um panorama a partir da produção de teses e dissertações do campo da Comunicação entre 2010 e 2015. Revista *Ártemis*, João Pessoa, v.25,n.1, p. 148-162, 2018.

DAILY SCRIPT. *Alien Script*.

Disponível em: https://www.dailyscript.com/scripts/alien_shooting.html

Acesso em: 17/03/2019

DAILY SCRIPT. *Alien the original Screenplay*.

Disponível em: http://www.dailyscript.com/scripts/alien_early.html

Acesso em: 17/03/201

DAVIS, Angela. *Liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Editora Boitempo, 2018

EVANS, Elizabeth. *The Politics of Third Wave Feminisms: Neoliberalism, intersectionality, and the state in Britain and the US*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2015

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. Nova York: W.W. Norton & Company, INC, 1963

IMDB. *Alien*.

Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0078748/?ref_=nv_sr_1

Acesso em: 17/03/2019

GERNSBACK, Hugo. *A New Sorto of Magazine*. *Amazing Stories*, Nova York. v. 1, n. 1, p. 8

HOOKS, Bell. *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*.

JAMES, Edward. *Science fiction in the twentieth century*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

JAMES, E.; MENDLESOHN, F. (Eds.). *The Cambridge companion to science fiction*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.

LUSTY, Natalya. *Riot Grrrl Manifestos and Radical Vernacular Feminism*. Australian Feminist Studies, Sydney. v.32, n. 93, p.219 – 239, 2017

Disponível em:

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08164649.2017.1407638?scroll=top&neededAccess=true>

Acesso em: 19/12/2019

LORDE, Audre. *Sister Outsider: Essays & Speeches*. Nova York: Crossing Press, 2007

MENDES, Kaitlynn; RINGROSE, Jessica; KELLER, Jessalynn. *#MeToo and the promise and pitfalls of challenging rape culture through digital feminist activism*. European Journal of Women's Studies, v. 25, n2, p. 236 -246, 2018

Disponível em:

<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1350506818765318#articleCitationDownloadContainer>

Acesso em: 19/12/2019

METACRITIC. *Alien Reviews*.

Disponível em: <https://www.metacritic.com/movie/alien-1979>

Acesso em: 17/03/2019

MURDOCK, Maureen. *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. Boston: Shambhala Publications, 1990.

NANDA, Serena. *Neither Man nor Woman: The Hijras of India*. Wadsworth Publishing Company, 1999

NEW YORK DAILY NEWS. *Alien tears its way into our nightmares*. 1979.

Disponível em: <https://www.nydailynews.com/entertainment/movies/alien-tears-nightmares-1979-review-article-1.2648407>

Acesso em: 27/12/2019

THE NEW YORK TIMES. *The Second Feminist Wave*, 1968.

Disponível em: <https://www.nytimes.com/1968/03/10/archives/the-second-feminist-wave.html>

Acesso em: 12/12/2019

PENLEY, Constance. *Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia*. Camera Obscura, Durham, v.5, n.3, p. 66 – 85, 1986.

REID, Robin Anne (Ed.). *Women in Science Fiction and Fantasy. Volume 1: Overviews*. Westport: Greenwood Press, 2009

RICKMAN, Gregg (Ed.). *The science fiction film reader*. Nova York: Limelight Editions, 2004.

ROTTEN TOMATOES. *110 Best Sci-Fi Movies of All Time*.

Disponível em: <https://editorial.rottentomatoes.com/guide/best-sci-fi-movies-of-all-time/>

Acesso em: 17/03/2019

ROTTEN TOMATOES. *Alien*.

Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/franchise/alien/>

Acesso em: 17/03/2019

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

STUMPF, Ida Regina. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2012. p. 51 – 61.

THORNHAM, Sue (Ed.). *Feminist film theory: a reader*. Nova York: New York University Press, 1999.

VARIETY. “*Female Directors Behind Record Number of Films in 2019 (Study)*”, 2020. Disponível em: <https://variety.com/2020/film/news/female-directors-record-films-little-women-hustlers-the-farewell-1203454878/>

VAUGHN, Stephen. *Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code*. *The Journal of American History*, vol. 77, no. 1, 1990, pp. 39–65.

Disponível em: www.jstor.org/stable/2078638

Acesso em 29/03/20

VOX. *The waves of feminism, and why people keep fighting over them, explained*, 2018

Disponível em: https://www.vox.com/2018/3/20/16955588/feminism-waves-explained-first-second-third-fourth?__c=1

Acesso em: 12/12/2019

WORLD HEALTH ORGANIZATION. *What do we mean by "sex" and "gender"?*, 2017

Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20170130022356/http://apps.who.int/gender/whatisgender/en/>

Acesso em: 10/07/2018

YAHOO ENTERTAINMENT. *'Alien': Why Critics in 1979 Hated It*, 2017.

Disponível em:

<https://www.yahoo.com/entertainment/alien-critics-1979-hated-125400838.html>

Acesso: 12/12/2019

FILMOGRAFIA

2001: Uma Odisséia no Espaço. Direção Stanley Kubrick. Estados Unidos: MGM, 1968

ALIEN, O Oitavo Passageiro. Direção Ridley Scott. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Productions, 1979

ALIENS – O Resgate. Direção James Cameron. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Productions, 1986

ALIEN³. Direção David Fincher. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Productions, 1992

ALIEN – A Ressureição. Direção Jean-Pierre Jeunet. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Productions, 1997

ALIEN: Covenant. Direção Ridley Scott. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Productions, 2017

ALIEN vs. Predador. Direção Paul W.S. Anderson. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Productions, 2004

ALIENS vs. Predador: Requiem. Direção Colin e Greg Strause. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Productions, 2007

A AMEAÇA Veio do Espaço. Direção Jack Arnold. Estados Unidos: Universal International Pictures, 1953

ANILQUILAÇÃO. Direção Alex Garland. Estados Unidos: Paramount Picture, 2018

ARMAGEDDON. Direção Michael Bay. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1998

O ATAQUE da Mulher de 15 metros. Direção Nathan Juran. Estados Unidos: Woolner Brothers Pictures, 1958

AVES de Rapina. Direção Cathy Yan. Estados Unidos: Warner Bros, 2020

BARBARELLA. Direção Roger Vadim. França: Marianne Productions, 1968

THE BEAST Within: The Making of 'Alien'. Direção Charles de Lauzirika. Estados Unidos: 20th Century Fox Home Entertainment., 2003.

BLADE Runner. Direção Ridley Scott. Estados Unidos: Warner Bros., 1982

CAPITÃ Marvel. Direção Anna Boden, Ryan Fleck. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2019

A CHEGADA. Direção Denis Villeneuve. Estados Unidos: Lava Bear Films, 2016

CONTATO. Direção Robert Zemeckis. Estados Unidos: Warner Bros., 1997

CONTATOS Imediatos de Terceiro Grau. Direção Steven Spielberg. Estados Unidos: EMI Films, 1977

FRANKENSTEIN. Direção James Whale. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931

DE Volta para o Futuro. Direção Robert Zemeckis. Estados Unidos: Universal Pictures, 1985

O DIA em que a Terra Parou. Direção Robert Wise. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1951

DISTRITO 9. Direção Neill Blomkamp. Estados Unidos: TriStar Pictures, 2009

DR. Strangelove. Direção Stanley Kubrick. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation, 1964

UMA DOBRA no Tempo. Direção Ava Duvernay. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2018

AS ESPOSAS de Stepford. Direção Bryan Forbes. Estados Unidos: Palomar Pictures, 1975

E.T.: O Extraterrestre. Direção Steven Spielberg. Estados Unidos: Universal Pictures, 1982

O EXTERMINADOR do Futuro 2 – O Julgamento Final. Direção James Cameron. Estados Unidos: Carolco Pictures, 1991

O EXORCISTA. Direção William Friedkin. Estados Unidos: Warner Bros, 1973

FLASH Gordon. Direção Mike Hodges. Estados Unidos: Starling Films, 1980

A GUERRA dos Mundos. Direção Byron Haskin. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1953

GRAVIDADE. Direção Alfonso Cuarón. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2013

GODZILLA. Direção Ishirô Honda. Japão: Toho Film, 1954

IMPACTO Profundo. Direção Mimi Leder. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1998

O INCRIVEL Homem que Encolheu. Direção Jack Arnold. Estados Unidos: Universal International Pictures, 1957

LARANJA Mecânica. Direção Stanley Kubrick. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1971

UMA LINDA Mulher. Direção Garry Marshall. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1990

MAD Max: Estrada da Fúria. Direção George Miller. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2015

MATRIX. Direção Lana e Lilly Wachowski. Estados Unidos: Warner Bros, 1999

A MULHER na Lua. Direção Fritz Lang. Alemanha: UFA, 1929

O MÉDICO e o Monstro. Direção Rouben Mamoulian. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1931

METROPOLIS. Direção Fritz Lang. Alemanha: UFA, 1927

MISSÃO: Marte. Direção Brian de Palma. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 2000

MINORITY Report. Direção Steven Spielberg. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 2002

O MONSTRO do Mar Revolto. Direção Robert Gordon. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation, 1955

MONSTRO da Lagoa Negra. Direção Jack Arnold. Estados Unidos: Universal International Pictures, 1954

MULHER Maravilha. Direção Patty Jenkins. Estados Unidos: Warner Bros, 2017

A NOITE dos Mortos-Vivos. Direção George Romero. Estados Unidos: Image Tem, 1968

PASSAGEIROS. Direção Morten Tyldum. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation, 2017.

PLANETA dos Macacos. Direção Franklin Schaffner. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1968

PROMETHEUS. Direção Ridley Scott. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Productions, 2012

RESGATE do Soldado Ryan. Direção Steven Spielberg. Estados Unidos: 1999

SILÊNCIO dos Inocentes. Direção Jonathan Demme. Estados Unidos: Strong Heart/Demme Productions, 1991

SOB a Pele. Direção Jonathan Glazer. Reino Unido: British Film Institute, 2013

STAR Wars IV: Uma Nova Esperança. Direção George Lucas. Estados Unidos: Lucasfilm, 1977

STAR Wars VIII: O Despertar da Força. Direção J.J. Abrams. Estados Unidos: Lucasfilm, 2015

TARÂNTULA. Direção Jack Arnold. Estados Unidos: Universal International Pictures, 1955

TITANIC. Direção James Cameron. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1997

VAMPIROS de Almas. Direção Don Siegel. Estados Unidos: Walter Wagner Productions, 1956

VIAGEM à Lua, Direção: George Méliès. França: Star-Film, 1902

VIDEOROME. Direção David Cronenberg. Canada: Filmplan International, 1983

THE WASP WOMAN. Direção Roger Corman. Estados Unidos: Film Group Feature, 1959

ANEXO 1 – ROTEIRO DE FILMAGEM DE ALIEN

"ALIEN"

by
Walter Hill
and
David Giler

Based on screenplay
by
Dan O'Bannon

Story by
Dan O'Bannon and Ronald Shusett

REVISED FINAL

JUNE, 1978

NOTE: THE HARD COPY OF THIS SCRIPT CONTAINED SCENE NUMBERS AND SOME "SCENE OMITTED" SLUGS. THEY HAVE BEEN REMOVED FOR THIS SOFT COPY.

Science fiction plucks from within
us our deepest fears and hopes then
shows them to us in rough disguise:
the monster and the rocket.

W.H. Auden

We live, as we dream -- alone.

Joseph Conrad

FADE IN

SOMETIME IN THE FUTURE:

INT. ENGINE ROOM

Empty, cavernous.

INT. ENGINE CUBICLE

Circular, jammed with instruments.
All of them idle.
Console chairs for two.
Empty.

INT. OILY CORRIDOR - "C" LEVEL

Long, dark.
Empty.
Turbos throbbing.
No other movement.

INT. CORRIDOR - "A" LEVEL

Long, empty.

INT. INFIRMARY - "A" LEVEL

Distressed ivory walls.
All instrumentation at rest.

INT. CORRIDOR TO BRIDGE - "A" LEVEL

Black, empty.

INT. BRIDGE

Vacant.
Two space helmets resting on chairs.
Electrical hum.
Lights on the helmets begin to signal one another.
Moments of silence.
A yellow light goes on.
Data mind bank in b.g.
Electronic hum.
A green light goes on in front of one helmet.
Electronic pulsing sounds.
A red light goes on in front of other helmet.
An electronic conversation ensues.
Reaches a crescendo.
Then silence.
The lights go off, save the yellow.

INT. CORRIDOR TO HYPERSLEEP VAULT

Lights come on.
Seven gowns hang from the curved wall.
Vault door opens.

INT. HYPERSLEEP VAULT

Explosion of escaping gas.
The lid on a freezer pops open.
Slowly, groggily, KANE sits up.
Pale.
Kane rubs the sleep from his eyes.

Stands.
 Looks around.
 Stretches.
 Looks at the other freezer compartments.
 Scratches.
 Moves off.

INT. GALLEY

Kane plugs in a Silex.
 Lights a cigarette.
 Coughs.
 Grinds some coffee beans.
 Runs some water through.

KANE

Rise and shine, Lambert.

INT. HYPERSLEEP VAULT

Another lid pops open.
 A young woman sits up.

LAMBERT

What time is it.

KANE

(voice over)
 What do you care.

INT. GALLEY

Pot now half-full.
 Kane watches it drip.
 Inhales the fragrance.

KANE

Now Dallas and Ash.
 (calls out)
 Good morning Captain.

DALLAS

(voice over)
 Where's the coffee.

KANE

Brewing.

LAMBERT walks into the kitchen.
 Pours herself a cup.

INT. HYPERSLEEP VAULT

Two more lids pop open.
 A pair of men sit up.
 Look at each other.

INT. GALLEY

Kane enjoys a freshly-brewed cup.

KANE

Ripley...

Another moment.

And then the sound of another lid opening.

KANE

And if we have Parker, can
Brett be far behind.

Lid opening sound.

KANE

Right.

INT. HYPERSLEEP VAULT

DALLAS looks at his groggy circus.

DALLAS

One of you jokers get the cat.

RIPLEY picks up a limp cat out of one of the compartments.

INT. MESS

The crew of the United States commercial starship Nostromo
seated around a table.

Dallas.....Captain
 Kane.....Executive Officer
 Ripley.....Warrant Officer
 Ash.....Science Officer
 Lambert.....Navigator
 Parker.....Engineer
 Brett.....Engineering Technician
 Jones.....Cat

Five men and two women: Lambert and Ripley.

LAMBERT

Jesus am I cold.

PARKER

Still with us, Brett.

BRETT

Yo.

RIPLEY

Lucky us.

They yawn, stretch, shiver.

Dallas looks over at a flashing yellow light.

KANE

I feel dead.

Kane is not yet fully awake.

Yawns.

PARKER

You look dead.

ASH

Nice to be back.

PARKER

Before we dock maybe we'd better go over the bonus situation.

BRETT

Yeah.

PARKER

Brett and I think we deserve a full share.

DALLAS

You two will get what you contracted for. Just like everybody else.

BRETT

Everybody else gets more than us.

DALLAS

Everybody else deserves more than you two.

ASH

Mother wants to talk to you.

DALLAS

I saw it. Yellow light for my eyes only...Now, everybody hit their stations.

INT. COMPUTER ROOM ANNEX

Floor to ceiling data banks.
Another flashing yellow light.
A legend underneath.
COMMAND PRIORITY ACCESS ONLY.
Dallas enters.
Sits at his console.
Removes insignia master computer key attached to his shirt.
Plug it into the board under the light.
All banks burst into life.
Dallas punches up a computer code on the keyboard.

Legend on the screen...

What's my God damn key.

Print-out from computer answers...

01335 on the binary side.

DALLAS

Thank you Mother.

Dallas punches up the combination on the keyboard.
Immediately start getting a readout.

CUT TO:

INT. BRIDGE

Above eye level the room is ringed by viewscreens.
All of them blank.
Kane, Ripley, and Lambert enter.
Dallas' seat remains empty.
All of them now dressed; they find their way to individual
consoles.
Ripley puts down the cat, straps herself into the high-
backed chair.

KANE

Plug us in.

All three crew members begin throwing switches.
The control room starts to come to life.
Colored lights flicker.
Chase each other across glowing screens.

KANE

Give us something to look at.

Lambert presses a bank of switches.
Viewscreens glimmer into life.

LAMBERT

Take a look at this.

On each screen, blackness speckled with stars.

LAMBERT

Where's Earth.

KANE

You're the navigator.

RIPLEY

That's not our system.

KANE

Scan.

Lambert hits several toggles.
On the screens the images begin to drift.

ONE OF THE SCREENS

A moving image of a starfield.

EXT. NOSTROMO

The Factory Starship lumbering with the depths
of inter-stellar space.

Function: Petroleum tanker and Refinery.
Capacity: 2000,000,000 tons.
Length: One and one half kilometers.

Battered exterior encrusted with dark sludge.

INT. BRIDGE

Lambert pores over charts.
Consults her console.
Puzzled.

KANE
Contact traffic control.

Ripley switches on her transmission unit.

RIPLEY
This is commercial vessel Nostromo.
Registration number 180246. Do
you read me. Over.

Nothing but the hiss of static.

RIPLEY
Nothing.

KANE
Keep trying.

Turns to Lambert.
Ripley attempting transmission in b.g.

KANE
You got a reading yet.

LAMBERT
We're way out in the boondocks
here...

KANE
Keep trying...

LAMBERT
Working on it.

Eureka.

LAMBERT
Found it.

KANE
Hard to believe.

LAMBERT
What the hell are we doing out
here.

KANE
What are you talking about.

RIPLEY

It's not our system.

INT. ENGINE ROOM

Giant reactor system purring smoothly.

INT. ENGINE ROOM

PARKER and BRETT in a glass cubicle. Each having a beer.
Huge powerplant stretching before them.
All units on automatic hyper-drive.
Parker hits a switch above his desk. A green light goes on.

PARKER

How's your light?

BRETT

Green.

PARKER

Mine too.

They both take a swig.
Suddenly a beeper signal begins.

PARKER

Christ. What is it now.

BRETT

Right.

RIPLEY

(voice over)
Report to the mess.

INT. OILY CORRIDOR - "C" LEVEL

PARKER

I want to know why they never
come down here. This is where
the work is.

BRETT

Same reason we have half a
share to their one, our time is
their time, that's the way they
see it.

PARKER

Well, I'll tell you
something... it stinks.

They move towards the companionway.

INT. MESS

Entire crew present.

DALLAS

Some of you may have figured

out that we're not home.

BRETT

What the hell.

DALLAS

Mother's interrupted the course of the voyage. Mother is programmed to interrupt the course of our voyage if certain conditions arise. They have...

(pause)

We've received intermittent transmission from quadrant points QBR 157, 052. Somebody's gone down.

BRETT

So what.

KANE

We're obligated under Section B2...

PARKER

Christ. We're a commercial ship not some rescue team. This kind of duty's not in our contract.

ASH

You better read your contract. Transmissions received in non-commercial lanes...

Dallas gives Parker and Brett a look.

DALLAS

We're going in, that's it.

Brett knows when to ease up.

BRETT

Right, we're going in.
(smiles)

Sir.

Dallas turns to ASH.

DALLAS

Can we land on it.

He takes a print-out from Mother out of his hand.

ASH

The other ship did.

DALLAS

That's what I mean.

Studies the print-out.

ASH
It's big enough. Can't see any
reason why not.

CUT TO:

EXT. NOSTROMO AND REFINERY APPROACHING THE
STAR/PLANET SYSTEM

INT. BRIDGE

Dallas at his console speaking to Ash.

DALLAS
We're coming into range of the
planet. What kind of orbit do
you plan for the cargo.

ASH
Z local vertical mode.

DALLAS
You figure it will hold that.

ASH
You worried about redundancy
management disabling CMGS control.

DALLAS
Yeah.

ASH
CMG control is inhibited via
DAS/DCS. We'll augment with
TACS and monitor through ATMDC
and computer interface.
(pause)
Feel better?

DALLAS
A lot.

EXT. NOSTROMO

Moving within range of the planet.

INT. BRIDGE

The crew strap themselves to their seats.

DALLAS
Prepare for separation and
orbital insertion of the cargo.

Much preparation for separation, etc.

DALLAS
Give me an EC Pressure reading.

ASH

3.45 n/c m² squared (5 psia)

DALLAS

Shout if it changes. Deactivate probe retract system.

KANE

What about the pressure seal.

Dallas hits appropriate switches.

DALLAS

Now the probe retract system.

Kane hits other equally appropriate switches.

KANE

Okay.

DALLAS

Release captive hatches and disengage probe.

Kane working switches and buttons.

KANE

Disengaged.

Dallas punches buttons of his own.

EXT. NOSTROMO

The Refinery separates from Nostromo.

INT. BRIDGE

Dallas watches the refinery moving away on a viewscreen.

KANE

All free and clear.

DALLAS

Ash.

ASH

Orbital insertion complete.

DALLAS

Okay. The money's safe. Let's take it down.

EXT. NOSTROMO

Engines coughing to life.
Nostromo begins its descent.

Below night's tide rolls across the planet's surface.

INT. BRIDGE

The viewscreen shimmers.

RIPLEY

Turbulence.

EXT. NOSTROMO

Tug-module hydroplaning downward.
A set of brilliant lights switch on.
Cut through the thick atmosphere.

INT. ENGINE ROOM - CUBICLE

Parker and Brett strapped in their seats.
Begin rocking from the sudden, extreme turbulence.

PARKER

Chirst. Overloading. What the
hell are we going through.

BRETT

Dust fritzing the compressor.

PARKER

There goes the conversion
stabilizer.

BRETT

I don't know if the digital
solenoid...

PARKER

Forget it. If we don't crash,
dollars to your aunt's cherry
we get an electrical fire...

INT. BRIDGE

The turbulence continues unabated.
Lambert's eyes follow cross-plot gauges.

LAMBERT

Drop begins...now. Fifteen
kilometers and descending...
twelve...ten...eight and
slowing. Five. Three. Two.
One kilometer and slowing.

DALLAS

Lock tractor breams.

A loud electrical hum.

KANE

Locked.

DALLAS

Kill drive engines.

The engines fall silent.

LAMBERT

Nine hundred meters and dropping.
Eight hundred. Seven hundred.

EXT. PLANET - NIGHT

Storm blowing across the night-shrouded surface.
The Nostromo hovers on glowing beams of light.
Landing struts unfold like insect legs.
The ship slams down.
Rocks heavily on massive shock absorbers.

INT. BRIDGE - NIGHT

RIPLEY

We're down.

An enormous vibration.
The panels in the room flash simultaneously.
Light go out.

KANE

Lost it. Lost it.

INT. ENGINE ROOM

Another huge vibration.
An electrical fire breaks out along three control panels.

INT. OILY CORRIDOR

Huge flash fire whips along corridor.

INT. ENGINE ROOM - CUBICLE

Parker and Brett see the pandemonium below.
Brett hits the secondary generator switch.
A pressure valve blows.
Another conduit breaks loose.
All lights go out.
They grab hand lights from wall.

INT. BRIDGE

Still in darkness.

LAMBERT

Secondary generator should
kick over.

KANE

Where is it.

Moments. Nothing. Kane grabs emergency headlamp from
facia.
Followed by Dallas and Lambert.

DALLAS

What happened?

Ripley hits the voice-amp.

RIPLEY
Engine room, what happened.

PARKER
(voice over)
God damn electrical fire, that's
what happened.

BRETT
(voice over)
It's big.

INT. ENGINE ROOM

Parker fighting an electrical fire on one of his panels.
Brett shouting into his voice-amp.

BRETT
The intakes are clogged. We
overheated and burned out a
whole cell...Christ, it's really
breaking loose down here...

INT. BRIDGE

DALLAS
Somebody give me a simple answer,
Has the hull been breached.

Ripley scans her gauges.

RIPLEY
I don't see anything. We've still
got pressure.

A beep from the communicator.

DALLAS
Hit the screen.

Kane snaps three toggles.
The screens flicker, but remain black.

KANE
Nothing.

EXT. SHIP - NIGHT

The wind sounds.
Storm continues to blow around the craft.
A few glittering lights distinguish the Nostromo from
absolute darkness.

INT. ENGINE ROOM CUBICLE

Parker on the communicator to the bridge.

PARKER
4 panel is totally shot, the
secondary load sharing unit is
out, at least three cells on

12 module are gone.

INT. BRIDGE

Ripley listening to Parker.
Dallas standing over her.
No images on any screens.

RIPLEY

Is that it.

PARKER

(voice over)
Couldn't fix it out here anyway.
And we need to reroute a couple
of these ducts. Can't really fix
them without a whole drydock...

DALLAS

What else.

PARKER

(voice over)
We lost a cell. Some fragments
caked up and blew the whole
system. We've got to clean it
all out and repressurize.

BRETT

(voice over)
Right.

RIPLEY

Get started on 4 panel. I'll
be down in five minutes.

She shuts off her voice communicator.

DALLAS

How long before we're functional.

RIPLEY

Fifteen to twenty hours...

DALLAS

Stay on it. What about the
auxiliaries.

RIPLEY

Working on it.

EXT. SHIP - NIGHT

Bridge lights come to life.
Illuminate nothing but a patch of featureless ground.
The wind and storm now at a higher pitch.

INT. BRIDGE

Dallas, Kane, Lambert, and Ash.
Slouched around the bridge.

Drinking coffee.
Occasionally staring at the opaque screens.

DALLAS
Any response yet.

ASH
Nothing but the same transmission
every thirty-two seconds. All
the other channels are dead.

Pause.

DALLAS
Kick on the floods.

CUT TO:

EXT. SHIP

A ring of floodlights comes to life.
Dimly illuminating the rocky landscape.
The wind and dust now at a higher pitch.

CUT TO:

INT. BRIDGE - NIGHT

Dallas stares at the dark screens.

KANE
We can't go anywhere in this.

ASH
Mother says the sun's coming up
in about twenty minutes.

DALLAS
How far from the source of the
transmission.

ASH
Northeast... about 3000 meters.

KANE
Close enough to walk.

DALLAS
Let's run an atmospheric.

Ash punches buttons, starts to consult his panel.

ASH
10 percent agron, 85 percent
nitrogen, 5 percent neon...I'm
working on the trace elements.

DALLAS
Pressure.

ASH

Ten to the fourth dynes per square centimeter.

KANE
Moisture content.

ASH
None. Zero.

DALLAS
Anything else.

ASH
Rock, lava base. And cold... well below the centigrade line.

KANE
I volunteer for the first group going out.

DALLAS
I hear you. Lambert. You too.

Pause.

LAMBERT
Swell.

DALLAS
One more thing. Let's get out some weapons.

EXT. SHIP - DAWN

Sunrise.
The atmosphere begins to lighten.
Silhouette of the Nostromo becoming dimly visible.
Starship perched on barren rock.
More rolling clouds of dust.
The floodlights automatically shut off.

INT. ENGINE ROOM CUBICLE

Parker and Brett laser welding one of the ducts.
Shirts off.
Sweat steaming.
Ripley rewiring one of the panels.
Parker shuts down the laser, inspects the fusion.

PARKER
Hey, Ripley, I got a question.

RIPLEY
Yeah.

PARKER
Do we get to go out on the expedition or are we stuck here until everything's fixed.

RIPLEY

You know the answer to that.

BRETT

What about the shares in case they find anything.

RIPLEY

Don't worry, you'll both get what's coming to you.

BRETT

I'm not doing any more work unless we get full shares.

RIPLEY

You're guaranteed by law that you'll get a share... Now both of you knock it off and get back to work.

Parker looks at her.
Snaps on the laser weld.
Starts to join another section of the duct.

BRETT

Right.

INT. MAIN AIR LOCK - DAWN

Dallas, Kane and Lambert enter the lock.
All wear gloves, boots, jackets.
Carry laser pistols.
Kane touches a button.
Servo whine.
Then the inner door slides quietly shut.
The trio pull on their helmets.

DALLAS

I'm sending. Do you hear me.

KANE

Receiving.

LAMBERT

Receiving.

DALLAS

All right. Keep away from the weapons unless I say otherwise.

INT. ASH'S BLISTER - DAWN

Ash descends companionway to blister.
Punches up screens and instrumentation.

INT. MAIN AIR LOCK - DAWN

DALLAS

Open the hatch.

Another servo whine.

Ponderously, the outer lock hatch slides open.
 Clouds of dust and steam swirl before the three crew members.
 A mobile gangway slides out the open hatch.
 Burnt orange sunlight beyond.

EXT. PLANET - DAWN

The trio walk down the gangplank.
 Arrive at surface level.
 Their feet striking onto a thick layer of lava rock.
 The wind at gale force.

DALLAS
 Which way.

LAMBERT
 Over here.

DALLAS
 You lead.

Lambert walks into the storm.
 Followed closely by the others.

LAMBERT
 Now I can't see a God damn thing.

ASH
 (voice over)
 Turn on the finder.

DALLAS
 It's on...Ash are you receiving.

INT. ASH'S BLISTER - DAWN

Ash leaning over his console.
 Watches them beneath him.
 Corresponding images on the screen in front of him.

ASH
 See you. Read you. Good contact
 on my board.

DALLAS
 (voice over)
 Getting you clear and free. Let's
 keep the line open.

EXT. PLANET - DAWN

The three crew members push their way along.
 Like divers at the bottom of a dark sea.
 The wind and dust continues driving down in dark sheets.
 Lambert repeats.

LAMBERT
 Can't see more than three meters
 in any direction.

KANE

Quit griping.

LAMBERT

I like griping.

DALLAS

Come on.

They wade on, following Lambert.
She halts abruptly.
Confused.

INT. BLISTER - DAWN

Ash watches intently.
Images on each screen of the trio.

LAMBERT

(voice over)

I've got it again.

ASH

Any problems.

DALLAS

(voice over)

Yeah. A lot of dust and wind.
Starting to get some fade on the
beam.

EXT. PLANET - DAWN

The trio moves through a dark limbo.

LAMBERT

This way.

Lambert indicates left.
Moves in that direction.
The others follow.
The storm growing.

KANE

It's close.

They approach a towering rock formation.
The transmission stops.

LAMBERT

It's gone again.

KANE

Did we pass it.

DALLAS

Not unless it's underground.
Let's take a break.

They shelter with the rock formation.
Storm howls round them.
Dallas adjusts headset.

The signal starts.

DALLAS

I've got it again. Let's go.

LAMBERT

How about our break.

DALLAS

No. Let's move on while we've got the signal, again.

Dallas gets up.

They stand for a moment...

Then move away from the rock formation.
Fossilized into the other side of the rock is a shape.
Fifteen feet tall.
Unseen by the members of the party.

INT. BLISTER - DAWN

Ash receiving the video transmission.
Notices something within the formation.
Freezes the image.
Enlarges it.
Enlarges again.

EXT. THE NOSTROMO - SUNRISE

Atmosphere turning the color of blood.
Then the sun is up.

EXT. THE NOSTROMO - SUNRISE

Brett and Parker still at work.
Ripley moves away from her panel in triumph...

RIPLEY

You ought to be able to handle the rest.

PARKER

Don't worry.

RIPLEY

If you run into trouble, I'll be on the bridge.

BRETT

Right.

She leaves.

PARKER

Bitch.

INT. BLISTER - DAY

Ash still working on the video image.

Enhances the enlargement.
 Transfers the image to cathode ray.
 The image reveals itself to be a giant form. Indistinct.

Ripley's voice comes over.

RIPLEY
 (voice over)
 How's it going.

Ash quickly shuts off the video image.
 Hits the intercom.

INT. BRIDGE

Ripley at her console.
 Looking at Ash on her screen.
 Ash's video image not visible to Ripley.

ASH
 (voice over)
 All right.

RIPLEY
 Have you tried putting the
 transmission through ECIU.

ASH
 (voice over)
 Mother hasn't identified it as yet.
 It's not a language.

RIPLEY
 I'll give it a shot.

ASH
 (voice over)
 Be my guest.

She pushes some button.
 The noise is now heard on her speaker.

EXT. PLANET - DAY

Dust clearing.
 Three tiny figures against the landscape.

EXT. PLANET - DAY

Empty landscape.
 Then Kane comes up over a rise startled by what he sees.
 Suddenly the transmission is deafening.

KANE
 Jesus Christ.

Dallas and Lambert join him equally startled.

THEIR P.O.V. - DAY

A gargantuan construction rising from the rock.

Clearly of nonhuman manufacture.

EXT. PLANET - DAY

Noise still at shrill pitch.
All members of the party shouting into their voice-amps.

KANE
Some kind of spaceship.

LAMBERT
Are you sure. It's weird...

DALLAS
Ash, can you see this.

INT. ASH'S BLISTER - DAY

Ash looking at the craft on a screen.

ASH
Yeah. Never seen one like it.
Neither has Mother.

DALLAS
(voice over)
Keep checking for enhancement.

ASH
Whatever the transmission is,
it's inside that.

KANE
(voice over)
I'll go in and have a look.

DALLAS
(voice over)
Hold on. Ash, I don't see any
lights or movements. Do you.

ASH
I can't get any reading.

EXT. PLANET - DAY

ASH
(voice over)
It's putting out so much power
I just can't get any reading.

Dallas shuts off his receiver.
Sudden quiet.
A long moment.

DALLAS
It looks pretty dead from here.
We'll approach the base.

They move toward the ship.

INT. BLISTER - DAY

Ash still adjusting image of form in rock.
It suddenly resolves.
A skeleton. Fifteen feet long.
He enlarges the image.

DALLAS
(voice over)
There's only one thing I can...

Dallas' voice fades in and out.
As do their images on the screen.

ASH
Dallas...
(frantically punches
buttons on console)
Dallas...Do you read me.

No reply.

INT. BRIDGE - DAY

Ripley is running the transmission through ECIU.
Over the speakers Dallas' voice fades in.

DALLAS
(voice over)
No sign of life. No lights...
No movement...

She studies a long series of binary programs...

DALLAS
(voice over)
We're beneath the base.

His voice fades into static.
Disappears.

CUT TO:

EXT. STRUCTURE - DAY

The lower part of the entrance filled with dust and pumice.

KANE
Looks like an entrance.

DALLAS
Yeah... Let's move inside...

They climb up to one of the apertures and enter.

INT. CHAMBER - DAY

They move into a high-ceilinged chamber.
Walls covered with shadowy lattices.
Ghostly light filters dust-filled air.
A few meters in an opening appears.

Dallas leans over and looks into the hole.
Only blackness.
He unclips the light from his belt.
Shines it down into the hole.

DALLAS

It just goes down... smooth walls.
I can't see the bottom, light
won't reach.

Kane and Lambert come over.
Dallas begins unclipping gear from his belt.

DALLAS

Let's take a look around here
first.

Kane and Lambert exchange a glance.
Dallas shines his light about, sees...
A large, glossy urn, tan coloration.
Round opening at the top, empty within.
Then Dallas shines his light on nearby lattice...
Moves closer.

DALLAS

Over here.

They approach.
Train their lights along the floor.
A machine.
On the mechanism, a small bar moves steadily back
and forth.
Sliding noiselessly in the grooves.

KANE

Still functioning.

Lambert looks down at her direction finder.

LAMBERT

Automatic recording.

Dallas snaps it off.

DALLAS

Now for a look down below.
(looks at Kane)
This is your big chance.

KANE

Okay.

DALLAS

Don't unhook yourself from the
cable. Be out in less than ten
minutes. Read me.

KANE

Aye aye.

Dallas rigs a tripod over the opening in the floor.

Unspools a couple of feet of wire.
Kane attaches the end of it to his chest unit.
Climbs over the lip and drops it into the hole.
Now hanging by the wire...
Head and shoulders out of the opening.
Kane activates the climbing unit.
Lowers himself into the fissure.

INT. STRUCTURE OPENING

Kane braces his feet against the wall of the vertical shaft.
Switches on his light, points it into the depths.
The beam penetrates only thirty feet or so, then is lost in
darkness.

KANE

Hotter in here. Warm air rising
from below.

He starts down, playing out the line.
Descending in short leaps.
Stops to catch his breath.
Breathing rasping loudly in his helmet.
A little sunlight filters from above.
Looking up, Kane can see the mouth of the hole...
A glowing spot of light.

DALLAS

(voice over)
You okay in there.

KANE

Haven't hit bottom yet.
This is work. Can't talk now.

He kicks off and continues down.
Taking longer and longer hops as he gains confidence.
Pausing for a moment to regain his breath, he shines the
light on his instruments.

KANE

I'm below ground level.

INT. BRIDGE

Ripley at her console, still working on transmission.
Gets a readout.
Looks worried.
Speaks into communicator.

RIPLEY

Ash, tell Dallas Mother speculates
that the noise is some kind of
warning.

ASH

(voice over)
I can't tell him anything. I've
lost contact. The transmission
around the ship is killing all
communications.

Pause.

RIPLEY

I'm going out after them.

ASH

(voice over)

I don't think so. We can't spare the personnel. We've got minimum takeoff capability right now. That's why Dallas left us on board.

RIPLEY

I still think we should go after them.

ASH

(voice over)

What's the point. In the time it take to get there. They'll know if it's a warning.

Ripley looks steadily at Ash on her monitor. His screen, not visible to her, shows blowup of helmeted, skeletal head. Not human.

INT. STRUCTURE

Kane resumes his downward climb. Suddenly, his feet lose their purchase as the walls of the shaft disappear. The tunnel has reached its end. Below him is a dark, cavernous space. Deep breaths due to his violent exertion.

DALLAS

(voice over)

See anything?

KANE

No...Tunnel's gone. Cave or something below me. Feels like the goddamn tropics in here...

He consults his instruments. Helmet instrumentation strobing softly in the darkness.

KANE

...high nitrogen content, no oxygen...

Still puffing, he releases his purchase on the stone walls. Begins to lower himself on power. Now Kane is dangling free in darkness. Spinning slowly on the wire as the chest unit unwinds. Then his feet hit bottom. Kane grunts in surprise, almost loses his balance. He flashes his suit lights. The beams reveal that he is in a large hold.

Row after row of extrusions stretch from floor to ceiling.

KANE

This is weird.

DALLAS

(voice over)

What do you mean.

KANE

There's something all over the walls.

Kane walks across the chamber.
Examines the organic protrusions.

INT. CHAMBER ABOVE

Dallas and Lambert.

DALLAS

How long till sunset.

LAMBERT

Twenty minutes.

A look from Lambert.

INT. HOLD

Kane approaches the center of the room.
On the floor are rows of leathery ovoid shapes.
He walks around them.
Shines his light on one.

KANE

It's like some kind of storage area. Is anybody there. Do you read me.

DALLAS

(voice over)

Loud and clear.

KANE

The place is full of leathery things sealed...soft to the touch.

DALLAS

(voice over)

Can you see what's in them.

KANE

I'll give it a look.

He tries to open one of them.
It won't open.

KANE

Strange feeling to it.

DALLAS

(voice over)

Don't open it. You don't know
what's in it.

Kane peers closely at the leathery ovoids.
Turns away.
Raised areas begin to appear where he touched it.
He moves his light along the rows.
Turns back to the one he was examining.
Something has changed.
The opaque surface begins to clear.
Object becoming visible within.
Kane shines his light on the floor at the base of it.
He studies it.

KANE

Jesus...

DALLAS

(voice over)

What.

Viscera and mandible now visible.
The interior surface spongy and irregular.
Kane shines the light inside.
With shocking violence, a small creature smashes outward.
Fixes itself to his mask.
Sizzling sound.
The creature melts through the mask.
Attaches itself to Kane's face.
Kane tears at the thing with his hands.
His mouth forced open.
He falls backward.

INT. CHAMBER ABOVE

DALLAS

Kane...Kane can you hear me.

LAMBERT

What's the matter.

DALLAS

We better haul him out.

LAMBERT

It'll yank him right off his feet
if he's not expecting it.

DALLAS

Try him again.

LAMBERT

Kane...Kane...Goddamn it. Answer
me.

Dallas begins to fiddle with the wench mechanism.

DALLAS

The line's slack.

Pause.

LAMBERT

He doesn't answer.

(pause)

Do you think he could have unhooked himself.

Dallas switches on the winch motor.
With a whine, it begins to reel the line in.
After a moment the line tightens with a jerk.
The motor slows, laboring under added weight.

DALLAS

It caught.

LAMBERT

Is it hooked on something.

DALLAS

No, it's coming.

LAMBERT

I can't see anything.

Dallas shines his light down into the hole.
Shakes his head.

DALLAS

Line's still moving.

A long moment.
Dallas shines his light again.

DALLAS

Here he comes.

The winch labors heavily.

DALLAS

Get ready to grab him.

Kane appears at the top of the opening.
Dangles limply from the wire.
Dallas reaches for him, then recoils.

DALLAS

Look out. There's something on his face.

Lambert attempts to help.

LAMBERT

What is it.

Kane appears to be completely unconscious.
The life form is still wrapped motionless around his face.

LAMBERT

Oh Jesus.

DALLAS

Don't touch it.

They grapple with Kane's limp body.
Lift him from the hole.

INT. ENTRANCE TO DERELICT - SUNSET

Kane is now pinioned between Dallas and Lambert.
The storm raging through and beyond the entrance...
Dallas begins to assemble travois.

EXT. THE NOSTROMO - SUNSET

Atmosphere turning the color of blood.
And the sun is down.
The ring of floodlights on the ship comes to life.
Feebly combatting the darkness and continuing storm.

INT. BRIDGE

Jones the cat staring through a port opening at the storm.
Ripley waiting on the bridge.
Ash stares at his inactive monitors.
Suddenly:

ASH

We've got them. They're back
on the screens.

RIPLEY

How many.

ASH

Three blips. They're coming
this way.

Ripley presses transmitter.

RIPLEY

Dallas, Lambert. Can you read me.

DALLAS

(voice over)
We hear you. We're coming back...
Kane's injured... We'll need some
help getting him in.

Ripley stares at the screen.

ASH

I'll go.

Ash moves from the room.
Ripley remains seated at her console.

EXT. LANDING LEG - NIGHT

Dallas and Lambert dragging Kane on a travois towards landing

leg.

INT. PASSAGEWAY NEAR AIR LOCK

Ash comes down the steps.
Hurries to the inner door lock.
Presses the wall voice-amp.

ASH
Ripley, I'm by the inner lock
hatch.

RIPLEY
(voice over)
Okay.

EXT. LANDING LEG - NIGHT

Dallas and Lambert drag Kane onto lift platform.

INT. PASSAGEWAY NEAR AIR LOCK

Parker comes running up.

PARKER
What's going on.

ASH
Kane got hurt somehow.

PARKER
How bad.

Ash shrugs.
Brett appears at the top of the companionway.
Puzzled look on his face.

INT. BRIDGE

Ripley seated alone in the room.
Dallas appears as a huge image on all screens.
Lambert behind him.
Kane pinioned to Dallas.

DALLAS
(voice over)
Ripley, are you there.

RIPLEY
Right here.

DALLAS
(voice over)
We're coming up. Open the
lock.

RIPLEY
What happened to Kane. I need
a clear definition.

DALLAS

(voice over)
Some kind of organism. It's
attached itself to him. Let
us in.

(long moment)
You hear me. Open the lock.

RIPLEY
If we let it in, the ship could
be infected.

DALLAS
(voice over)
Goddamn it. Open the hatch.

RIPLEY
We've already broken every rule
or quarantine. If we bring an
organism on board, we won't have
a single layer of defense left.

LAMBERT
(voice over)
Open the God damn hatch. We
have to get him inside.

RIPLEY
I can't. If you were in my
position you'd do the same.

INT. PASSAGEWAY NEAR AIR LOCK

DALLAS
(voice over)
Ripley, do you hear me.

RIPLEY
(voice over)
I read you. The answer is negative.

Ash hits the emergency switch.
A red light goes on.
Servo whine.
Followed by a solid metallic chunk.

ASH
Inner hatch open.

INT. BRIDGE - NIGHT

Ripley staring at the console.
She can't believe what she sees.
Turns to the viewscreens.
Watches Dallas, Kane and Lambert enter.

INT. PASSAGEWAY NEAR AIR LOCK

The servo again turns over.
Another clunk.
The outer door has closed.
Red light off.

The inner door slides open.
Dallas and Lambert stagger into passageway.
Carry Kane's body between them.
Dallas pulls off his helmet.

DALLAS

Stay clear.

Ash and Parker move back.

ASH

God.

PARKER

Is it alive.

LAMBERT

I don't know, but don't touch it.

DALLAS

Take him to the infirmary.

BRETT

Right.

Ash and Brett move in carefully to help with the limp burden.

INT. INFIRMARY

Kane's helmet.
Hands begin to open it with a laser cutter.
The helmet separates easily.
The two halves part...
...The life form slowly pulsing on Kane's face.
Dallas hesitates, then puts his hand on the small Creature.
Tries to pull it free.
Unsuccessful.
The Alien remains anchored to Kane's tissue.

ASH

Let me try.

Ash takes a pair of pliers from a rack.
Carefully grasps the tip of the Creature.
Squeezes tightly.
Leans back.

DALLAS

You're tearing his face.

A trickle of blood appears on Kane's cheek.

BRETT

It's not going to come off without
pulling his whole face off at the
same time.

DALLAS

Let the machine work on him.

The Ash presses a switch.

The machine lights up.
Kane is sucked into a slot on the wall.
Visible inside through the glass layer.
A blinding colored light performs antiseptis.
Two video monitors pop on.

ANGLE ON THE DOORWAY

Ripley appears.
Dallas turns and looks at her.
A long moment.

DALLAS
When I give an order, I expect
it to be obeyed.

RIPLEY
Even if it's against the law.

DALLAS
That's right.

Lambert steps forward and slaps Ripley across the face.
Ripley slowly puts her hand to her cheek.

LAMBERT
You were going to leave us out there.

PARKER
Maybe she should have. Who the
hell knows what that is.

BRETT
Right.

Ripley looks at Lambert.
A moment.

RIPLEY
Let's call it settled.

Lambert gives her a curt nod.
Ash turns attention to the instrumentation.

RIPLEY
Somebody fill me in.

DALLAS
He went into the structure alone,
we lost radio contact. When we
pulled him out, it was on his face...

ASH
Where did it come from...

DALLAS
Somewhere inside that ship.

PARKER
How the hell is he breathing.

They study the monitors.

ASH

Blood's throughly oxygenated.

DALLAS

How. His nose and mouth seem
to be blocked.

ASH

We better look inside his head.

Ash punches three buttons.

An X-ray image appears.

A color depiction of Kane's head and upper torso.

The Alien is clearly visible.

A maze of complicated biology.

Kane's jaws are forced open.

The creature has extruded a long tube down his mouth and
throat.

The appendage ending at the base of the esophagus.

BRETT

It's got something down his goddamn
throat.

ASH

That must be how it's getting
oxygen to him.

RIPLEY

It doesn't make sense. It paralyzes
him, puts him into a coma, then
keeps him alive.

PARKER

Let's kill it. We can't leave the
damn thing on him.

ASH

I don't know. At the moment the
Creature is keeping him alive.
If we remove it we might
terminate Kane...

DALLAS

I don't think so. Let's take the
chance and cut it off him.

ASH

You'll take the responsibility.

DALLAS

That's right.

Slips into surgical gloves.

Presses a switch, Kane slides back out of the booth.

DALLAS

Give me the knife.

Ripley takes a surgical laser blade from the case.
 Carefully passes it to Dallas.
 He manipulates the knife until he has a comfortable grip.
 Flicks a small button with his thumb.
 The blade begins to hum.
 Dallas advances on Kane's prostrate form.
 Touches the scalpel to the Creature.
 The electronic blade slices effortlessly downward.
 Suddenly a urine-like fluid begins to drip from the wound.

DALLAS

Starting to bleed.

The liquid flows onto the bedding next to Kane's head.
 Starts to hiss.
 Smoke curls up from the stain.
 Next the yellow fluid eats a hole through the bunk bed.
 Then drips onto the deck below.
 Metal bubbling and sizzling.
 More smoke rising, sending the crew into a coughing jag.
 The crew jostle their way out of the cabin.
 Huddle in the passageway outside, still coughing.
 Dallas frantically applies pressure to the wound.
 In the process, smoke of the fluid gets on Dallas's gloves.
 They begin to smoke.
 Dallas leaps back, pulls them off.
 Then runs out into the corridor.

INT. PASSAGEWAY OUTSIDE INFIRMARY

BRETT

Shit. It's going to eat through
 the decks and go out the hull...

He starts to run for the companionway.

INT. PASSAGEWAY - "B" DECK

Dallas wrenches an emergency lamp from a socket.
 Hurls himself down a companionway.
 The others follow.

DALLAS

There.

A droplet of fluid is sizzling on the ceiling bulkhead.
 It oozes down.
 Drips to the deck.
 Continues to bubble.
 Then goes through the bulkhead.

ASH

What can we put under it.

Ripley and Parker charge down the companionway below.

INT. SECOND LEVEL - "C" DECK

Ripley and Parker move cautiously down the passageway.
 Look up to the ceiling bulkhead.

PARKER

Don't get under it.

INT. PASSAGEWAY - "B" DECK

Dallas, Brett and Ash crouch by the spot where the acid sizzles.

Ash fishes a pen out of his pocket.

Probes the hole in the deck.

ASH

It's stopped penetrating.

Ripley comes charging back up.

RIPLEY

What's happening.

ASH

I think it's lost steam. No longer active.

Ripley checks the opening.

Ash straightens up.

Starts to put the pen back in his pocket.

Changes his mind and stands holding it by the end.

ASH

I've never seen anything like that, except molecular acid...

BRETT

This thing uses it for blood.

ASH

It's the asbestos that stopped it, otherwise it would have gone straight through.

DALLAS

Wonderful defense mechanism. You don't dare kill it.

Parker comes up the companionway.

PARKER

It's stopped bleeding.

DALLAS

Yeah. After it penetrated two levels.

RIPLEY

What about Kane.

Starts up companionway.

INT. INFIRMARY

They return.

Kane still motionless on the bunk.

The Alien remains secured to his face.
Wound completely healed over.

PARKER

Any of the acid get on him.

Dallas approaches, peers at Kane's head.

DALLAS

Doesn't look like it.

BRETT

Is it still dripping that crap.

ASH

Healed over.

LAMBERT

There must be some way we can get
it off.

And look at Dallas.

ASH

I don't think you ought to try
again. It didn't work out too well
last time.

Dallas gives him a look in return.
Ripley presses a button.
Kane slides back into the diagnostic coffin.
More buttons pressed.
Display lights up again, showing the different parts of
Kane's body.

ASH

I better get some intravenous
feeding started. So far I can't
tell what the Alien has absorbed
from his system.

The machine begins to process Kane's body.

RIPLEY

What's the stain on his lungs.

The X-ray reveals a spreading dark blot in the chest cavity.
At the center, the stain is completely opaque.

ASH

Whatever it is, it's blocking
the X-ray.

A long moment.
The stain spreads.

BRETT

What happens now.

Ash sets aside his partially melted pen.
Looks at Dallas.

DALLAS

You go back to work.

INT. ENGINE ROOM CUBICLE

Brett at work in the cubicle.

Parker supervising him.

BRETT

I think I've got it. Give it a try.

Parker pushes a button.

Negative reaction on his monitor.

PARKER

Nothing.

BRETT

Damn. I was sure that was it.

PARKER

Well, it wasn't. Try the next one.

BRETT

Right.

Adjusts several toggles.

RIPLEY

(voice over)

What's happening.

PARKER

This goddamn woman. I'll tell her what's happening. My Johnson is happening.

(punches the communicator)

A lot of hard work. Real work.

INT. BRIDGE - NIGHT

PARKER

(voice over)

You ought to try it sometime.

RIPLEY

I've got the toughest job on this ship...

Derisive laugh from Parker through the speaker.

RIPLEY

I have to listen to your bullshit.

INT. ENGINE ROOM CUBICLE

PARKER

Get off my back.

RIPLEY

(voice over)

I'll get off your back when 12
module is fixed.

She clicks off.
Parker turns away.

PARKER

Smart mouth broad.

INT. INFIRMARY

Ash running test on the equipment.
Kane respirating on the view screens above.
Still deep within a coma.
All instruments recording his life processes.
The Alien's position unchanged.
Ripley approaches.
Sits near Ash.

RIPLEY

Anything new.

ASH

He's holding, no changes.

RIPLEY

What about the Creature.

ASH

It's got an outer layer of protein
polysaccharides. A lot of Amino
Acids for prolonged resistance to
adverse environmental conditions...
That enough for you.

RIPLEY

Plenty. What's it mean.

ASH

Interesting combination of elements
making it one tough little son-of-
a-bitch...

RIPLEY

Is that why you let it in.

ASH

I was following a direct order.
Remember.

RIPLEY

While Dallas and Kane are off
the ship, I'm Senior Officer.

ASH

Yes, of course -- I forgot.

RIPLEY

You also forgot the science division's

basic quarantine law.

ASH

No. That I didn't forget.

RIPLEY

You just broke it.

ASH

What would you have done with Kane...
His only chance at staying alive
was to get into the infirmary.

RIPLEY

By breaking quarantine procedure
you risk everybody's life.

ASH

Maybe I should have let him die
out there. Maybe I have jeopardized
the rest of us...It's a risk I'm
willing to take.

RIPLEY

This is your official position as
a science officer. Not exactly out
of the manual.

ASH

The first position of science is
the protection and betterment of
human life. I take my responsibility
as seriously as you do... you do your
job and I'll do mine.

Ripley stands...looks at Ash.
Walks out.

INT. MESS

Lambert playing with some string, amusing Jones.
Cat's Cradle.
Both looking bored.

INT. ENGINE ROOM CUBICLE

Parker and Brett at work on the final intake screen.

INT. NARCISSUS

Dallas listening to a primitive tape.
His foot tapping with the rhythm.
Beep.
An interruption on the communicator.

DALLAS

Dallas.

ASH

(voice over)

I think you should have a

look at Kane. Something's happened.

DALLAS

Serious.

ASH

(voice over)

Interesting.

Dallas exits.

INT. CORRIDOR OUTSIDE INFIRMARY WINDOW

Ash stares through window.

Dallas joins him.

Ripley appears behind.

A long pause.

DALLAS

It's gone.

Kane's prone form.

The Alien is no longer on his face.

Kane still unconscious, but continues to breathe.

Face covered with sucker marks.

RIPLEY

The door is closed. It must still be in there.

ASH

We can't open the door. We don't want to let it out.

RIPLEY

Yeah, I remember. We can't grab it. We can't kill it...

DALLAS

Maybe we can catch it.

ASH

As long as we're careful not to damage it.

INT. INFIRMARY

They enter cautiously.

Dallas begins moving slowly around the room.

Picking up a stainless steel tray.

Looking.

Ash and Ripley do the same.

Ripley bends down and peers under the bunk.

Nothing.

Accidentally kicks over a tray.

She stands.

Doesn't see the Alien on a ledge above her.

Her shoulder brushes against the Creature.

It drops on her.

She screams. Twists.

The Alien drops to the floor.
Then lies motionless.
Its skin faded to a dead-looking grey.
Ripley doesn't raise her eyes from the Creature.
Prods the Alien.
No response.

ASH
I think it's dead.
(looks to Ripley)
You okay.

RIPLEY
Yeah.

She carefully touches the Creature with a metal probe.
Fishes the motionless life-form into the tray.
Quickly closes the lid.
Lifts it onto a stainless steel table.
Bright light trained on the Alien.
The Creature in a supine position.
Ash touches at the Alien with a surgical instrument.

ASH
Look at those suckers. No wonder
we couldn't get it off him.

RIPLEY
Where's its mouth.

ASH
It's this tube-thing, up in
here.
(carefully extracts
the end of the organ)
It's hardening.
(slips the Creature
under a fluoroscope)
It's dead. No life sign whatever.

RIPLEY
Let's get rid of it.

ASH
This has to go back. This is
our first contact with a
specimen like this. All kinds
of tests need to be run.

RIPLEY
That thing bled acid. God
knows what it'll do when
it's dead.

ASH
I think it's safe to assume
it's not a zombie... Dallas, we
have to keep this specimen.

Pause.

DALLAS

You're the science officer. It's your decision.

ASH

Then it's made... I'll seal it in a stasis tube.

Pause.

RIPLEY

What about Kane.

Ash turns back to the bunk.
Studies the life support gauges.
Kane continues to breathe steadily.

ASH

Running a fever. And still unconscious. The machine will bring his temperature down. His vital functions are strong... who knows, he may make it.

Ash begins to seal the Alien in a large vacuum tube.

RIPLEY

I need some coffee.

She turns and walks away.

INT. COMPUTER ANNEX

Ripley and Dallas.

RIPLEY

How could you leave that kind of decision to him.

DALLAS

I just run the ship. Anything that has to do with science division, Ash has the final word.

RIPLEY

How does that happen.

DALLAS

Same way everything else happens. Orders from the Company.

RIPLEY

Since when is that standard procedure.

DALLAS

Standard procedure is do what they tell you... Besides, I only know about flying... I haul cargo for a living.

RIPLEY

Did you ship out with Ash before.

DALLAS

First time. I went five hauls with another science man. Then two days before we left Theodus, replaced him with Ash.

She looks at him.

DALLAS

So what. They replaced my warrant officer with you.

RIPLEY

I don't trust him.

DALLAS

I don't trust anybody...What's holding up repairs.

RIPLEY

They're pretty much finished now.

DALLAS

Why didn't you say so?

RIPLEY

There are still some thing left to do.

DALLAS

Like what?

RIPLEY

We're blind on B and C decks. Reserve power systems blown...

DALLAS

That's crap. We can take off without them.

RIPLEY

Is that a good idea.

DALLAS

I want to get out of here. Let's get this turkey off the ground.

EXT. PLANET - SUNRISE

The Nostromo's engines roaring.
Belching out streams of superheated air.
The starship vibrates.
Begins to surge forward.

INT. BRIDGE - SUNRISE

The crew at their posts.

An electrical hum permeates the air.

RIPLEY

Lock tractor beams.

The pitch of the hum changes.
The ship levels itself.

RIPLEY

Retract leading struts.

EXT. PLANET - SUNRISE

The Nostromo hovering above the ground.
Held on beams of shimmering force.
The landing struts begin folding.

INT. BRIDGE - DAY

DALLAS

Take us up.

Lambert bends over the voice amplifier.

LAMBERT

One kilometer on ascension.

INT. PLANET

The Nostromo begins to levitate skyward.
Seemingly pushing upward on the beams of light.

INT. BRIDGE - DAY

The ship continues vibrating.

DALLAS

Switch on lifter quads.

A powerful, deep throbbing begins.
The vibrations increase.

RIPLEY

(into speaker)

Everything holding together
down there.

INT. ENGINE ROOM CUBICLE

Parker and Brett strapped in and vibrating.

PARKER

We fix something it stays fixed.

BRETT

Right.

EXT. NOSTROMO - DAY

The starship hovering below cloud ceiling.
Then begins to accelerate through the dense atmosphere.

INT. BRIDGE - DAY

All viewscreens operational.

DALLAS
Engage artificial gravity.

Lambert throws a switch.
The ship lurches.

LAMBERT
Engaged.

DALLAS
Altering the vector now.

A huge tremor runs throughout the ship.

PARKER'S VOICE
(o.s.)
Dust is clogging the damn intakes
again. We're overloading.

DALLAS
Just hold us together until
we're beyond G1...

The pitch of the engines changes...deepens.

EXT. NOSTROMO - DAY

The ship moves at an acute angle.
Slices through the boiling clouds.

INT. ENGINE ROOM CUBICLE

Parker and Brett watching the guages.

INT. BRIDGE - DAY

Outside the screens, clouds, clouds, clouds.
Another tremor runs through the ship.
The crew's eyes riveted to their instruments.

DALLAS
Let's pick up the money and go
home.

EXT. NOSTROMO

The ship clears the top of the cloud layer.
Bursts out into star-sprinkled space.
Trailing a wake of glimmering dust flecks.
Attached itself to the hovering refinery.

INT. ENGINE ROOM CUBICLE

Brett waves his arms in exultation.

BRETT

We did it

PARKER

Walk in the park. When we fix something it stays fixed.

Big smiles.

INT. BRIDGE

The Nostromo now safely beyond gravity.

DALLAS

Set our course and get us up to light plus four.

Lambert begins punching buttons.

LAMBERT

Feets get me out of here.

EXT. OUTER SPACE

The Nostromo now at light speed.
Preceptible movement in the surrounding universe.
A corona effect emerges.
Stars approaching the Nostromo appear blue.
Receding stars going to amber.
Redshift, made visible because of the craft's velocity.

INT. MESS

Parker, Brett, Dallas and Ripley around the table.
Drinking coffee.

PARKER

The best thing to do is just to freeze him. Stop the goddam disease. He can get a doctor to look at him when we get back home.

BRETT

Right.

RIPLEY

Whenever he says anything you say 'right'. You know that, Brett.

BRETT

Right.

RIPLEY

What do you think, Parker. Your staff just follows you around and says 'right'. Like a regular parrot.

Parker turns to Brett.

PARKER

Yeah. Shape up. What are you, some kind of parrot.

BRETT

Right.

DALLAS

Knock it off... Kane will have to go into quarantine.

RIPLEY

Yeah. And so will we.

Lambert enters.

LAMBERT

How about a little something to lower your spirits.

DALLAS

Thrill me.

LAMBERT

According to my calculations... based on the time spent getting to and from the planet and the speed at which it's moving away from the other...

DALLAS

Give me the short version...

LAMBERT

It'll take us six weeks to get back on course.

DALLAS

How far to Earth.

LAMBERT

Ten months.

RIPLEY

Christ.

Beep.

DALLAS

Dallas.

ASH

(voice over)

Come and see Kane right away...

DALLAS

Any change in his condition.

ASH

(voice over)

It's simpler if you just come see him.

INT. CORRIDOR OUTSIDE INFIRMARY WINDOW

What they see is...Not what they expect.
Kane is sitting up in bed...wide awake.
They enter...

LAMBERT

Kane...Are you all right.

KANE

Mouth's dry...can I have some
water.

Instantly, Ash brings him a plastic cup and water.
Kane gulps it down in a swallow.

KANE

More.

Ripley quickly fills a much bigger container.
Hands it to Kane.
He greedily consumes the entire contents.
Then sags back, panting, on the bunk.

DALLAS

How do you feel.

KANE

Terrible. What happened to me.

ASH

You don't remember.

KANE

Don't remember anything. I can
barely remember my name.

PARKER

Do you hurt.

KANE

All over. Feel like somebody's
been beating me with a stick
for about six years.

(smiles)

God, I'm hungry.

RIPLEY

What's the last thing you can
remember.

KANE

I don't know.

DALLAS

Do you remember what happened
on the planet.

KANE

Just some horrible dream
about smothering. Where
are we.

RIPLEY

We're on our way home.

BRETT

Getting ready to go back into
the freezers.

KANE

I'm starving. I want some food
first.

PARKER

I'm pretty hungry myself.

DALLAS

One meal before bed.

INT. MESS

The entire crew is seated.
Hungrily swallowing huge portions of artificial food.
The cat eats from a dish on the table.

KANE

First thing I'm going to do when
we get back is eat some decent
food.

PARKER

I've had worse than this, but
I've had better too, if you know
what I mean.

LAMBERT

Christ, you're pounding down this
stuff like there's no tomorrow.

Pause.

PARKER

I mean I like it.

KANE

No kidding.

PARKER

Yeah. It grows on you.

KANE

It should. You know what they
make this stuff out of...

PARKER

I know what they make it out of.
So what. It's food now. You're
eating it.

Suddenly Kane grimaces.

RIPLEY

What's wrong.

Kane's voice strains.

LAMBERT

What's the matter.

KANE

I don't know... I'm getting cramps.

The others stare at him in alarm.
Suddenly he makes a loud groaning noise.
Clutches the edge of the table with his hands.
Knuckles whitening.

ASH

Breathe deeply.

Kane screams.

KANE

Oh God, it hurts so bad.
It hurts. It hurts.
(stands up)
Ooooooh.

BRETT

What is it. What hurts.

Kane's face screws into a mask of agony.
He falls back into his chair.

KANE

Ohmygooooaaahh.

A red stain.
Then a smear of blood blossoms on his chest.
The fabric of his shirt is ripped apart.
A small head the size of a man's fist pushes out.
The crew shouts in panic.
Leap back from the table.
The cat spits, bolts away.
The tiny head lunges forward.
Comes spurting out of Kane's chest trailing a thick body.
Splatters fluids and blood in its wake.
Lands in the middle of the dishes and food.
Wiggles away while the crew scatters.
Then the Alien being disappears from sight.
Kane lies slumped in his chair.
Very dead.
A huge hole in his chest.
The dishes are scattered.
Food covered with blood.

LAMBERT

No, no, no, no, no.

BRETT

What was that. What the Christ
was that.

PARKER

It was growing in him the whole time and he didn't even know it.

ASH

It used him for an incubator.

RIPLEY

That means we've got another one.

DALLAS

Yeah. And it's loose on the ship.

Slowly they gather around Kane's gutted corpse.
Then they all look at one another.
Then at Kane.
Dead on the table.

INT. CORRIDOR - "A" DECK

Empty.

Parker and Brett descend companioway.
They join Ash, Lambert, Ripley and Dallas.

DALLAS

Any signs.

LAMBERT

Nothing.

ASH

Nothing.

PARKER

Didn't see a goddamn thing.

BRETT

Didn't see anything.

RIPLEY

We can't go into hypersleep with that thing running loose. We'd be sitting ducks in the freezers. We have to kill it first.

LAMBERT

We can't kill it. If we do, it will spill its body acids right through the hull...

BRETT

Son-of-a-bitch.

RIPLEY

We have to catch it and eject it from the ship.

ASH

Our supplies are based on us

spending a limited amount of
time out of suspended animation.
Strictly limited.

RIPLEY

First we have to find it.

DALLAS

No. First we've got something
else to do.

He looks at Kane's body through mess doorway.

INT. AIR LOCK

Kane's body wrapped in a makeshift shroud.

INT. BRIDGE

The crew looking at Kane's body on view screens.
Silent.
Depressed.

DALLAS

Inner hatch sealed.

Ripley nods.

DALLAS

Anybody want to say anything.

Nothing to say.
He nods to Ripley.
She presses a button.

INT. AIR LOCK

The outer hatch opens.
Yawning space outside.
Kane's body shoots out into eternity.
The hatch closes.

INT. MESS

The crew is assembled.

RIPLEY

I've checked on the supplies.
For about a week we can stay
out of hypersleep.

BRETT

Then what.

LAMBERT

We run out of food and oxygen.

DALLAS

All right, that's what we've got.
A week. It's plenty of time.

PARKER

I say we put on our pressure suits and blow all the air out of the ship. That might kill it.

LAMBERT

What a swell idea.

PARKER

What's wrong with it.

ASH

We've got forty-eight hours of air in our pressure suits and it takes six months to get home.

LAMBERT

Other than that...A swell idea.

Parker won't give up on this idea.

PARKER

Maybe we could cut some kind of special lines to the tanks. Brett and I are pretty good practical engineers...We got us back up you know.

RIPLEY

All by yourselves.

ASH

I hate to point this out but it might be better off without oxygen. It lived that way long enough.

RIPLEY

There's another problem. How do we find it. There's no visual communication on B and C decks. All the screens are out.

DALLAS

We're going to have to flush it out.

ASH

Sounds great...but how.

DALLAS

Room by room, corridor by corridor.

One of those suggestions that nobody likes.

LAMBERT

And what do we do when we find it.

RIPLEY

Trap it somehow.

BRETT

If we had a really strong piece of net, we could bag it... I could put something together. A long metal rod with a battery in it. Only take a few hours.

LAMBERT

Why do we listen to this meathead.

Dallas turns it over.

DALLAS

He might be right...

EXT. OUTER SPACE

The Nostromo continues through the vortex.

INT. INFIRMARY

Dallas enters.

Ash working at a read-out section.

DALLAS

I want to talk.

ASH

I'm a little busy at the moment.

Pause.

DALLAS

I don't care.

Pause.

ASH

All right, go ahead.

DALLAS

Why did you let the Alien survive inside Kane.

ASH

I'm not sure you're getting through to me.

DALLAS

Mother was monitoring his body. You were monitoring Mother. You must have had some idea of what was going on.

ASH

What are you trying to say.

A long moment.

DALLAS

You want the Alien to stay alive
...I figure you have a reason.

ASH

Name one.

DALLAS

Look, we both work for the same
company. I just want to know
what's going on.

ASH

I don't know what the hell you're
talking about. And I don't like
any of the insinuations. The
Alien is a dangerous form of
life...I don't want it to stay
alive any more than you do.

DALLAS

You're sure.

ASH

Yeah, I'm sure. You should be
too.

Dallas walks out.

Ash watches him go.

Stares in his direction a long while...

INT. NARCISSUS

Dallas seated in the shuttle craft.

Staring at the myriad lights of outer space.

Ripley climbs beside him.

RIPLEY

I thought I'd find you here.

Dallas continues to stare.

DALLAS

Are the nets finished.

Pause.

RIPLEY

We've got an hour...Look I
need some relief.

DALLAS

Why did you wait until now.

Ripley leans forward.

RIPLEY

Let me tell you something. You
keep staring out there long
enough, they'll be peeling you
off the wall.

Ripley begins taking off her boots.

DALLAS

We're the new pioneers, Ripley.
We even get to have our own
special disease.

RIPLEY

I'm tired of talking.

She rises and removes her upper garments.

DALLAS

You waited too long.

RIPLEY

Give it a try anyway.

Clothing removed.
His arms move around her.

INT. BRIDGE

The crew has assembled.
Brett unfolds several yards of asbestos netting.
Hands out five thin rods.
Each of them like metal broom handles.

BRETT

I put portable generators in
each of these. They're insulated
down here. Just be goddamn careful
not to get your hand on the end.

He touches the tip to a metal object.
A blue spark leaps.

BRETT

It won't damage the little bastard
unless its skin is a lot thinner
than ours...It'll just give it a
little incentive.

LAMBERT

Now if we could only find it.

Ash picks up a portable unit.

ASH

I've taken care of that...tracking
device. You set it to search for
a moving object...It hasn't much
range but when you get within a
certain distance it starts beeping.

Ripley takes the tracker from Ash's hand.

RIPLEY

What's it key on.

ASH

Micro changes in air density.
Keep it pointed ahead of you.

DALLAS

We'll break into two teams.
Whoever finds it first catches
it in the net and ejects it
from the nearest air lock.

(pause)

For starters, let's make sure
the bridge is safe.

Parker turns on his unit.
Scans it around the room.

LAMBERT

We seem to be okay...If this
damn thing works.

DALLAS

Ash and myself will go with
Lambert. Brett and Parker will
make up the second team. Ripley,
you command it.

They start doling out the equipment.

DALLAS

Channels are open on all decks.
We'll be in constant touch.

INT. PASSAGEWAY - "A" LEVEL

Lambert and Dallas carry the net.
Ash walks directly behind, carrying the tracking device.
He continually scans from side to side.
Lambert stops by a stairwell.

LAMBERT

Anything down there.

INT. ANOTHER PASSAGEWAY - "B" LEVEL

Parker and Ripley move silently along.
Ripley ahead of them with the tracker by the stairwell.

RIPLEY

Nothing.

The move on.
A small light flashes.

RIPLEY

Hold it. I've got something.

Parker and Brett grow tense.
Start looking around.

BRETT

Where's it coming from.

Ripley peers closely at the tracker.

RIPLEY

Machine's screwed up. I can't
tell. Needle's spinning all
over the dial.

BRETT

Goddamn, malfunction.

Ripley turns the tracker on its side.
The needles stabilize.

RIPLEY

No, just confused. It's
coming from below us.

They all look down at their feet.

INT. MAINTENANCE - "C" LEVEL

Ripley, Parker and Brett come down ladder onto an endless
oily corridor.

They stop at the foot of the companionway...

They move down corridor into darkness.

RIPLEY

Okay.

Looks at the tracker.

Nods down the passageway. Stops.

RIPLEY

Back this way.

They begin to walk in that direction.

Entering drab section of the ship.

Surrounded by deep shadows.

Footsteps clanging on the metal deck.

RIPLEY

I thought you fixed 12 module.

BRETT

We did.

PARKER

Circuits must have burned out.

They switch on lights.

Move around two turns.

RIPLEY

Wait.

They stop quickly, almost stumbling.

RIPLEY

It's within five meters.

Parker and Brett heft the net.
 Ripley has the prod in one hand, tracker in the other.
 Moves with great care.
 Almost in a half-crouch, ready to leap back.
 Prod extended, Ripley constantly glances at her tracker.
 The device leads her up to a small hatch in the bulkhead.
 Perspiration rivers down her face.
 She sets aside the tracker.
 Raises the prod, grasps the hatch handle.
 Yanks it open.
 Jams the electric prod inside.
 A nerve-shattering squall.
 Then a small creature comes flying out of the locker.
 Eyes glaring, claws flashing.
 Instinctively, they throw the net over it.
 Very annoyed.
 They open the net and release the captive.
 Which happens to be the cat.
 Hissing and spitting...it scampers away.

RIPLEY

God damn it...hold it.

PARKER

We should have killed it...Now
 we might pick it up on the
 tracker again.

RIPLEY

Go get it. We'll go on.

BRETT

Right.

Ripley and Parker move down the passageway.
 Brett follows the direction taken by the cat.
 Moves across passageway into equipment maintenance area.

INT. EQUIPMENT MAINTENANCE AREA - "C" LEVEL

Brett walking between rows of shadowed equipment.
 Looking for the cat.
 Nervous.

BRETT

Jones...Here kitty...Jones...
 Goddamn it Jones.

Scratching noises.
 A reassuring cat yowl.
 Brett moves on.

INT. PASSAGEWAY - "C" LEVEL

Ripley and Parker walk along.
 Tracker signal weakens.
 Finally stops.

RIPLEY

Nothing here.

PARKER

Let's go back.

INT. UNDERCARRIAGE ROOM - "C" LEVEL

Brett enters.

Still looking for Jones.

Another yowl followed by a hiss.

Two eyes shining in the dark.

Jones.

Relieved, Brett moves toward the cat.

BRETT

Here kitty...Come on Jones.

Brett reaches for Jones.

Jones hisses.

An arm reaches for Brett.

The Alien.

Now seven feet tall.

Hanging from the undercarriage strut in reverse position.

Grabs Brett and swings up into darkness.

Brett screams.

To no avail...

In the doorway Ripley and Parker.

They witness the horror.

INT. MESS

The remaining crew assemble.

Long faces.

LAMBERT

Now what.

PARKER

Blast the rotten bastard with
a laser and take our chances.

RIPLEY

No. At its present size it's
holding enough acid to tear a
hole in this ship as big as this
room.

ASH

It wouldn't do any good. It's
self-regenerating. You saw that
when we operated on it.

RIPLEY

The only plan that's going to
work is the same one we had
before. Drive it into an air
lock and blow it out into space.

PARKER

Drive it...The son-of-a-bitch
is huge.

LAMBERT

For once he has a point. How do we drive it.

RIPLEY

The science department should be able to help...

ASH

According to Mother, he's a primitive form of encephlepod...

LAMBERT

How come it's a he.

ASH

Just a phrase. As a matter of fact he's both, bisexual or hermaphrodite to be precise.

DALLAS

Skip its sex life. How do we kill it.

ASH

It seems to have adapted to an oxygen-rich atmosphere and it's certainly adapted well for its nutritional requirements. The only thing we don't know about is temperature.

RIPLEY

Curious isn't it...That the Alien is an encephlepod...

ASH

What's so curious about that.

RIPLEY

It's curious because lower species can't adapt as quickly as higher ones. And this one's doing very well. A real survivor. Might even have as good a chance as we do.

ASH

You're getting paranoid again.

RIPLEY

All right. What about the temperature. What happens if we change it.

ASH

Let's give it a try. Most animals retreat from fire.

Pause.

PARKER

I can hook up a couple of
incinerating units in about
fifteen minutes.

Pause.

DALLAS
Anybody got any better ideas.

Nobody does.

DALLAS
Okay. When Parker's ready,
we'll work our way back down
to 'C' deck.

EXT. OUTER SPACE

Nostromo at light plus four.

INT. PASSAGEWAY - "B" LEVEL

Parker and Dallas lead.
Armed with flamethrowers.
They descend from companionway.
Suddenly both tracking devices beep frantically.
Sound of rending metal up ahead.
The move forward cautiously.

DALLAS
It's in that food locker.

EXT. FOOD LOCKER NUMBER 12

More rending noises.

LAMBERT
Jesus. It must be huge.

PARKER
It's got to be using the
airshafts to move around...

Dallas raises flamethrower.

DALLAS
Do these things really work.

PARKER
I made them didn't I.

RIPLEY
That's what worries me.

Dallas indicates door handle.
Parker reluctantly takes it.

DALLAS
Now.

Parker wrenches open door.

Dallas fires a long blast. Another.
Another and another...Silence.
They move inside...

INT. FOOD STORAGE LOCKER NUMBER 12 - "B" LEVEL

Charred wreckage.
Packages have been ripped to shreds.
Foodstuffs scattered over the floor.
Carefully, they poke through the smouldering garbage.

RIPLEY

We didn't get him.

DALLAS

This is where he went.

On the wall, a ventilator grill has been ripped open.
They move to the shredded ventilator.
Shine their lights inside the shaft.

DALLAS

This could work for us. The
duct comes out at the starboard
air lock. There's an exit on
the way. But we can close that
off. Then we drive it into the
air lock and blast it into space.

LAMBERT

Yeah. All you have to do is
crawl in the vent with it, find
your way through the maze and
hope it's afraid of fire.

DALLAS

Well Parker, you wanted an
equal share...

PARKER

Yeah.

DALLAS

Get in the pipe.

PARKER

Why me.

DALLAS

I just wanted to see you get
your full share.

PARKER

No way.

RIPLEY

I'll go.

DALLAS

Forget it. You take the
air lock. Parker and Lambert

cover the exit.

No doubt as to who's going inside the vent.

INT. STARBOARD AIR LOCK - VESTIBULE

Ripley stands in vestibule.
Looks through the Bulkhead door to air lock.
She throws a switch.
Watches airshaft entrance into air lock open.
The trap is ready.

INT. MAINTENANCE LEVEL

Parker and Lambert get set.

INT. FOOD STORAGE LOCKER NUMBER 12 - "B" LEVEL

Ash hands Dallas the makeshift flamethrower.
He fires a couple of short bursts.

DALLAS

It's still working.

ASH

Why do you have to go. Why
didn't you sent Ripley.

DALLAS

It's my responsibility. I let
Kane go into the craft. Now
it's my turn.

ASH

You're the captain. It'll be
harder on the rest of us, if
we lose you.

DALLAS

Nothing I do that Ripley can't.

ASH

I don't agree.

DALLAS

The decision is final.

He removes the master computer key.
Hands it to Ash.

DALLAS

If I don't take it back,
Ripley will need this.

Ash nods.
Dallas turns and climbs into the ventilator opening.
Just large enough to crawl through.

INT. AIR SHAFT

Completely dark.

Dallas turns on his helmet light.
Flips switch on throat mike.

DALLAS
Do you receive me. Ripley.
Parker. Lambert.

INT. EQUIPMENT MAINTENANCE AREA

The hum of vast cooling plants.
Large air shafts run off in different directions.
Parker and Lambert stand ready by a duct.
Lambert hits the wall amp button.

LAMBERT
We're in position. I'll try
and pick you up on the tracker.

Parker hefts his flamethrower.

DALLAS
(voice over)
Parker, if it tries to come
out by you, make sure you drive
it back in. I'll push it forward.

PARKER
Right.

INT. AIR LOCK VESTIBULE

Near the starboard air lock.
Ripley pops open the hatch.
The air lock now open and ready.
She moves to the air duct opening.

RIPLEY
Air lock open.

DALLAS
(voice over)
Ready.

RIPLEY
Ready.

INT. AIR SHAFT

Dallas begins to crawl forward.
The tunnel is narrow...
Only a foot or two wider than his shoulders.

DALLAS
I'm under way.

Turns a corner.
Several more tight turns.
Instinctively Dallas pulls back.
Raises the flamethrower.
Fires a blast around the corner into the darkness.
It roars loudly in the confined tube.

Smoke drifts back into his face.

INT. MAINTENANCE LEVEL

A large rectangular duct in one wall.

PARKER

That's where it's got to come
out, if it leaves the main shaft.

He throws a switch.

A metal pane rises and seals off the opening.

LAMBERT

Let's keep it open. I'd like
to know if anything's coming.

Reluctantly, Parker again throws the switch and raises the
metal pane.

INT. AIR LOCK VESTIBULE

Ripley waiting.

INT. AIR SHAFT

Dallas still crawling on hands and knees.
Ahead the shaft takes an abrupt downward turn.
He moves toward the corner.
Fires another blast from the flamethrower.
Then starts crawling down, head first.

INT. EQUIPMENT MAINTENANCE AREA

Lambert sees something on the tracker.

LAMBERT

Beginning to get a reading on
you.

INT. AIR SHAFT

The shaft makes yet another turn.
Puts Dallas into an almost immobilized position.

INT. FOOD STORAGE LOCKER NUMBER 12

Ash staring at the ventilator opening.

INT. AIR SHAFT

Dallas against a wall of the shaft.
Clutching his flamethrower.
Whispers into his throat mike.

DALLAS

Ripley.

INT. AIR LOCK VESTIBULE

RIPLEY

Read you clear.

INT. AIR SHAFT

DALLAS

I don't think this shaft goes
much farther... It's getting hot
in here.

He readies the flamethrower.

INT. EQUIPMENT MAINTENANCE AREA

Parker readies his weapon.

INT. AIR SHAFT - DOUBLE-TIERED PASSAGEWAY

The air shaft tributary opens into a larger two-tier air
tunnel.

Dallas crawls out and stands.

Moves to a catwalk floor. Looks about.

Moves forward. Reaches a repair junction.

Sits.

His feet dangle beneath the catwalk floor to the next level.

DALLAS

Lambert, what kind of reading
are you getting.

INT. MAINTENANCE LEVEL

Lambert huddled over her tracker.

Puzzled.

LAMBERT

I'm not sure. There seems
to be some kind of double
image.

INT. AIR SHAFT DOUBLE-TIERED PASSAGEWAY

Dallas sitting.

His feet still dangling in the dark beneath the catwalk.

DALLAS

It may be interference. I'll
push on ahead.

Dallas begins to rise.

From below, a gentle movement toward the hanging feet.

A hand reaches up.

Misses his leg as Dallas moves ahead.

Further on.

DALLAS

Lambert, am I coming in any
clearer.

LAMBERT

(voice over)
 It's clear all right, but I'm
 still getting two blips.
 (pause)
 I'm not sure which one is
 which.

Dallas stops.
 Turns around.
 Looks back down through the catwalk.
 Lowers the nose of the flamethrower, his finger on the
 trigger.
 From behind him, the hand reaches up.
 The Alien is the front signal.

INT. AIR LOCK VESTIBULE

Ripley bends forward.
 Hears the sounds of the struggle...
 And Dallas' screams.
 She cries out.

RIPLEY
 Dallas...Dallas...

INT. EQUIPMENT MAINTENANCE AREA

Lambert and Parker.
 Hearing it all.

RIPLEY
 (voice over)
 Oh my God.

Then silence.

INT. MESS

Dallas' flamethrower on the table surface.

PARKER
 (voice over)
 We just found it laying there.
 No sign of him. Only a hole
 torn through to the central
 cooling complex.

The remaining crew standing at the table.

RIPLEY
 This puts me in command.

PARKER
 Okay.

For the first time he's dropped his bullshit.

RIPLEY
 Unless someone's got a better
 idea about dealing with the
 Alien, we'll continue with the

last plan.

Silence.

RIPLEY

How are our weapons.

PARKER

They're working fine...We could use more fuel for that one.

Indicating Dallas' flamethrower.

RIPLEY

Get it.

PARKER

Right.

He leaves.

Ripley turns to Ash.

RIPLEY

Any ideas. From you or Mother.

ASH

Nothing new. Just the one you're operating under.

RIPLEY

You mean to tell me with everything we've got, we're still powerless against the Beast.

ASH

That's the way it looks.

RIPLEY

I can't believe that.

ASH

I'm sorry captain. what would you like me to do.

RIPLEY

Go back to Mother and keep asking questions until you get some better answers.

ASH

All right...I'll try.

He starts to go.

RIPLEY

Dallas didn't leave the master computer key with you.

ASH

You didn't get it.

RIPLEY

No.

ASH

Well, we probably won't need
it anyway.

He leaves.

RIPLEY

I know Ash has got the key.

LAMBERT

Why should he lie.

RIPLEY

He knows I want to check up on
him...Without that key we've got
no access to command priority
information.

LAMBERT

Swell.

Lambert shrugs.
They start to leave.

INT. MAINTENANCE AREA - "C" DECK

Parker selects two full methane cylinders.
He tests them.
Moves out.

INT. CORRIDOR TO BRIDGE

RIPLEY

Did you ever sleep with Ash?

LAMBERT

No. What about you.

RIPLEY

No.

LAMBERT

I never got the impression he
was particularly interested...

INT. PASSAGEWAY - "B" LEVEL

Parker returning with methane cylinder.
Turns a corner.
Comes to an abrupt halt.
A movement in front of him beyond the air lock.
He hesitates.
Then another shadowy movement...

INT. BRIDGE

Ripley and Lambert.

Parker's voice on voice-amp.
Muffled.
Ripley hits a toggle.

RIPLEY

Ripley.

INT. PASSAGEWAY - "B" LEVEL

Parker covers the wall communication with his hand.

PARKER

Keep it down...

Up the corridor, the movement stops.

INT. BRIDGE

RIPLEY

Can't hear you...Repeat...

INT. PASSAGEWAY - "B" LEVEL

Parker whispering.

PARKER

The Alien...It's outside the
main air lock door. Open the
door slowly...When I shout...
close it fast.

INT. BLISTER

Ash listens.

INT. PASSAGEWAY - "B" LEVEL

Parker still whispering.

PARKER

Open it...slowly.

INT. BRIDGE

Ripley hesitates.
Starts to reply.
Throws switch.

INT. AIR LOCK - "B" DECK

Low servo whine.
Door opens.
Slowly.
Green light throbbing inside air lock.
Creature looks curiously at it.
Moves onto the threshold.

INT. PASSAGEWAY - "B" LEVEL

Parker watches...

INT. AIR LOCK

Creature move further into air lock.
Fascinated by green light.

INT. PASSAGEWAY - "B" LEVEL

Urgent whisper into voice-amp.

PARKER

Now...Now...

INT. BRIDGE

As Ripley moves to throw switch...

INT. AIR LOCK

Suddenly, from out of nowhere a klaxon wails.
The Creature leaps back across the threshold of the air lock.
Bewildered.
Screams as the inner hatch closes on an appendage.
Acid boiling out.
The appendage crushed.
The acid bubbles.
Metal boils in door.

INT. PASSAGEWAY - "B" LEVEL

Parker watches.
Frozen.
The Alien wrenches itself free.
Comes flying outward.
Smashes Parker down.
Flees.
On the wall a green light goes on.

"Inner Hatch Closed"

INT. AIR LOCK

Metal still boiling.
The outer hatch begins to open.

INT. BRIDGE

RIPLEY

Parker...

Pushes a switch.
Pushes it again.

LAMBERT

What's happening, Parker.

In front of her a green light blinks.
"Inner Hatch Closed."

RIPLEY

Inner hatch sealed. The outer
hatch is open.

LAMBERT

What about Parker.

RIPLEY

I don't know. Take over.

Ripley bolts out of the bridge.

EXT. NOSTROMO

Air lock open.

INT. PASSAGE NEAR AIR LOCK - "B" LEVEL

Parker unconscious.

INT. AIR LOCK

The inner hatch still closed.

Metal boils.

The hole growing deeper.

INT. PASSAGEWAY - "A" LEVEL

Ripley runs toward the air lock corridor.

INT. AIR LOCK

Metal boiling in door.

INT. PASSAGEWAYS - "B" DECK

Ripley slams to a momentary halt against a bulkhead.

Regains her balance.

Starts running.

INT. PASSAGE NEAR AIR LOCK - "B" LEVEL

Parker now half conscious.

Ripley arrives as the hole in door blows open.

Escaping air shrieks.

Flashing sign comes on.

Critical depressurization.

Emergency klaxon.

Simultaneously vestibule doors close either end.

Sealing in Ripley and Parker.

Door nearest to Parker half-closed on one of the methane cylinders.

Leaving large gap.

Windstorm begins as hole in air lock grows.

Ripley reaches for other cylinder.

Begins smashing the jammed cylinder out of door.

Blood froths at their noses and ears.

Cylinder finally is driven out.

The door slams closed.

INT. BRIDGE

Lambert watches.

Emergency light readings.

"Hull Breached"
 "Emergency Bulkheads Closed"

LAMBERT

Ash, get the oxygen. Meet me at
 the air lock.

Rushes out.
 Down corridor.

INT. PASSAGEWAY NEAR AIR LOCK - "B" LEVEL

Ripley staggers toward an emergency panel.
 At far end of corridor.
 Pinging sound.
 Misty atmosphere.
 Tries to activate the door.
 Cannot.
 Lambert appears other side of bulkhead.
 Activates door from outside.
 Rush of oxygen.

EXT. NOSTROMO

Plume of vapor freezes in the vacuum.

INT. PASSAGE NEAR AIR LOCK - "B" LEVEL

Repressurization sounds.
 Parker regains consciousness.
 Struggles to breathe.
 Ripley unable to move.
 Breath coming in shallow pants.
 Lambert with an oxygen tank.
 Ash follows.
 Oxygen administered to Ripley and Parker.

Finally.

ASH

You all right.

PARKER

We didn't get it. The warning
 went off and it jumped back in
 the ship.

ASH

Who hit the warning.

RIPLEY

You tell me.

ASH

What does that mean.

RIPLEY

I guess the alarm went off by
 itself.

ASH

If you've got something to say
say it. I'm sick of these coy
accusations.

RIPLEY

Nobody's accusing you.

ASH

The hell you're not.

Sullen silence.

RIPLEY

Go patch him up.

Ash and Parker leave.
Ripley turns to Lambert.

RIPLEY

How much oxygen have we lost.
I want an exact reading.

LAMBERT

You were accusing him.

RIPLEY

If I could find the command
computer key, I could prove it.

LAMBERT

You're still accusing him of
stealing the key.

RIPLEY

You think I'm wrong.

LAMBERT

I don't know. Wrong or crazy.

RIPLEY

Thanks.

INT. BLISTER STAIRCASE

Ripley cautiously descends the stairs to the blister.
Carrying a flamethrower.

INT. ASH'S BLISTER

Looks around the blister.
Satisfied it's deserted.
She puts down the flamethrower.
Methodically begins to search for the key.
Faint tapping sound.
Then stops.
She looks around.
Sees nothing.
Resumes searching near blister window...
Ripley finds key...
Tapping sound.

She whips around to see:
Kane's disfigured face slapping against the plexiglass.
She stifles a scream.
Drops the key onto the curved surface of the blister.
Fishes for it...
Kane's bloated face swings in...
Beneath her.
She grabs the key and bolts up companionway.

INT. COMPUTER ANNEX

Ripley plugs the key into the board.
Data banks come to life.
She sits at a console.
Thinks for a moment.
Then punches up a code.
Nothing happens.
Punches another combination.
Nothing happens.
Frustration.
Another combination.
One screen comes to life.
Another combination.
She moves to the second keyboard.
Screen One spells out the question:
Question: WHO TURNED ON AIR LOCK 2 WARNING SYSTEM.
Response: ASH
Another code.
Question: IS ASH PROTECTING THE ALIEN.
Response: YES
New code.
Question: WHY
Response: SPECIAL ORDER 937 SCIENCE EYE'S ONLY
She starts a new code.
A hand slams down next to Ripley's arm.
It sinks elbow deep into the computer.
She whips around in her chair.
Faces Ash.
Ripley lashes out with her foot.
Kicks him in the middle.
No effect.
Ripley twists away.
Ash throws a punch at her.
Misses.
She pushes a chair at him.
Overturns the desk...
And runs through bridge into mess.

He moves after her.
Gets her.
Parker and Lambert burst into the Mess.
Lambert falls on Ash's back.
Ash turns to Lambert.
Tosses her across the room.
Returns to Ripley.
Again choking her.
Parker lifts the tracker.
Steps behind Ash.
Swings the tracker...Wallop.
Tears his head off...
Wires ascending from Ash's trunk.

Where his head used to be.
 Ash's hands release Ripley.
 Search above his neck for his missing head.
 He walks backward.
 All eyes on Ash's headless body.
 He walks the room.
 Still feeling for his missing head.

PARKER

A robot, a God damn Droid.

Ash turns on him.
 Starts to advance.
 Parker hits him again with the tracker...
 Again.
 Again.
 No avail.
 Ash begins choking Parker.
 Ripley picks up one of the prod sticks.
 Closes on Ash's back.
 Tears away the fabric.
 Lambert pulls at Ash's legs.
 Ripley tears at the controls buried in the cavity once
 covered by his head.
 Parker's eyes bulge in pain.
 Ash, headless, choking, choking, choking...
 Ripley finds the wires, stabs the prod home...
 Ash's grip lessens.
 Another stab...electrical flash...
 The grip lessens...
 Another stab...flash of circuits.
 The headless body collapses.
 Parker trying to regain his breath.

PARKER

Damn you.

Kicks the headless body.
 Lambert looks at Ripley.

LAMBERT

Tell me...What the hell's going on.

Pause.

RIPLEY

Let's find out. Wire him back up.

PARKER

What kind of crap is that.

RIPLEY

Do it.

They set to work.
 Begin to reassemble the wiring in Ash's head.

RIPLEY

Ash let it on board. Ash let it
 grow inside Kane. Ash blew the
 warning signal.

LAMBERT

Why.

RIPLEY

Special Order 937.

PARKER

What's that.

RIPLEY

That's what I want to know.

Ash's head is placed on the table.
His eyes flicker into consciousness.

RIPLEY

What is Special Order 937.

ASH

You know I can't tell you that.

RIPLEY

Then there's not point in talking
to you. Pull the plug.

ASH

Special Order 937 in essence
asked me to direct the ship to
the planet, investigate a life
form, possibly hostile and bring
it back for observation. With
discretion, of course.

RIPLEY

Why. Why not tell us.

ASH

Would you have gone.

PARKER

It wasn't in the contract.

ASH

My very point.

RIPLEY

They wanted to investigate the
Alien. No matter what happened
to us.

ASH

That's unfair. Actually, you
weren't mentioned in the order.

LAMBERT

Those bastards.

ASH

See it from their point of view.
They didn't know what the Alien is.

RIPLEY

How do we kill it.

ASH

I don't think you can. Not in this ship, given its life support systems. But I might be able to.

RIPLEY

How.

ASH

I don't know quite yet. I'm not exactly at my best at the moment. If you would reconnect...

RIPLEY

No way.

ASH

Don't be so hasty. You'll never kill it without my help.

RIPLEY

We've had enough of your help.

ASH

You've barely got any oxygen left. If you don't go into hypersleep, you'll die with or without the Alien.

RIPLEY

Nice try, Ash.

ASH

I will do whatever I can to help you. I swear it.

PARKER

Pull the plug.

LAMBERT

I agree.

ASH

You idiots. You still don't realize what you're dealing with. The Alien is a perfect organism. Superbly structured, cunning, quintessentially violent. With your limited capabilities you have no chance against it.

LAMBERT

You admire it.

ASH

How can one not admire perfection.

I will kill it because I am
programmed to protect human life
as you know.

RIPLEY

Even if you have contempt for it.

ASH

Even then.

Bitter and angry.

RIPLEY

Sorry Ash. I don't buy it.

ASH

You egocentric morons. You'll
be ripped to shreds, destroyed
and...

Ripley make a movement.
Ash softens...

ASH

I can only wish you well...

Ripley pulls the plug.

PARKER

He was probably right. We do
need him.

RIPLEY

He was conning us.

LAMBERT

He was programmed to protect
human life.

RIPLEY

He wasn't protecting our human
lives and that's all I care about.
Anyway it's done.

Ripley exits to the bridge.

INT. BRIDGE

Ripley in the Computer Annex.
Lambert and Parker enter.

RIPLEY

He's right about one thing.
We've got less than twelve
hours oxygen left.

PARKER

It's all over.

Gloom.

LAMBERT

I don't know about the rest of you, but I think I prefer a painless peaceful death to any of the alternatives on offer.

RIPLEY

We're not there yet.

Lambert holds up a small card of spansules. Suicide pills.

LAMBERT

We're not. Huh.

RIPLEY

I think we should blow up the ship.

LAMBERT

I'll stick with chemicals if you don't mind.

RIPLEY

We leave in the shuttle and then blow up the ship.

INT. AIR LOCK - NARCISSUS

Ripley, Lambert and Parker loading oxygen tanks onto the Narcissus.

RIPLEY

That's all the oxygen.

PARKER

That's it.

RIPLEY

Now. Let's get the food, shut off the engines and get out... Jones. Where's Jones.

PARKER

Who knows.

LAMBERT

Last I saw him was in the mess.

RIPLEY

Go look. We don't want to leave him.

LAMBERT

I don't want to go by myself.

PARKER

Always hated that damn cat.

RIPLEY

I'll go. You load up the food.

They move out.

INT. BRIDGE

Jones lying on Dallas' console.
Ripley comes in.
Smiles.

RIPLEY
Jones. You're in luck.

As she reaches for him, Jones jumps off the console.
Moves away.

RIPLEY
Come on, Jones.

She moves after the cat.
We hear Parker and Lambert over the communicator
from the coolant locker.

LAMBERT
(voice over)
How much do you think we'll
need.

Ripley still in pursuit of the cat.

CUT TO:

INT. FOOD LOCKER NUMBER 6 - "B" LEVEL

Parker and Lambert loading food.

PARKER
All you can carry.

Ripley's voice over communicator from bridge.

RIPLEY
(voice over)
God damn it, Jones. Come here.

INT. BRIDGE

Ripley furious but still speaking gently.

RIPLEY
Here kitty...come here kitty...

Jones moves away.

INT. FOOD LOCKER NUMBER 6 - "B" DECK

Arms full, Parker moves out of the locker.
Lambert is still making her selection.
A faint light on the tracker.
Unnoticed.

INT. BRIDGE

Ripley finally corners Jones.
Finds his box.
Tries to put him in it.
Jones resists.
Ultimately futile.

INT. FOOD LOCKER CORRIDOR - OUTSIDE

Parker attempts to pick up the flamethrower.
Can't manage it and the food.
Drops some of the packages.

PARKER

Goddamn.

In the locker Lambert gathers food.

LAMBERT

What's the matter.

PARKER

Nothing. just hurry up.

The tracker flashes faster.
Now it's noticed.
Parker picks up the flamethrower.

PARKER

Let's get out of here.

LAMBERT

Right now.

The Alien appears out of the air shaft ventilator.
Lambert turns.
Screams.
Unfolding, the Alien grabs for her.

INT. BRIDGE

Ripley freezes as she hears Lambert's screams.

INT. CORRIDOR - OUTSIDE

Parker looks back into the locker.
Unable to use the flamethrower without hitting Lambert.
He hesitates for a moment, then strides into the locker.
Wielding the flamethrower like a club.

PARKER

Goddamn you.

INT. FOOR LOCKER NUMBER 6

The Alien drops Lambert.
Parker lands a blow with the flamethrower.
No effect.
The Alien strikes him once.
Killing him instantly.
He now moves to Lambert.

INT. BRIDGE

Ripley listening on the communicator.
Lambert's dying shrieks.
Then the voice-amp goes dead.
Silence.

RIPLEY

Parker. Lambert.

She waits for a response.
But her expression shows that she expects none.
A long moment.
Expectation fulfilled.
Nightmare without end.

INT. "B" LEVEL - COMPANIONWAY

Ripley descends, cautiously, holding flamethrower.
Jones left above, squalling.

INT. CORRIDOR - "B" DECK

Ripley moving warily, carrying flamethrower.
Nears entrance to food locker, looks in.
Sees carnage.

INT. OILY CORRIDOR - "C" DECK

Ripley running toward engine room.
Out of breath.
Exhausted she stops, gulps for air.
Suddenly, ahead of her, the sound of human weeping.
She moves quietly ahead until the source of the sound is
directly under her feet.
She is standing on a round metal plate.
Ripley starts to remove the disc.

INT. UNDERCARRIAGE MAINTENANCE ROOM NUMBER 4

The round opening illuminates a dark ladderway.
Still carrying flamethrower, Ripley starts downwards.
Pitch black.
Ripley arrives at deck level.
Shines her light.
Its arc reveals the Alien's layer.
Bones, shreds of flesh.
Pieces of clothing, shoes.
Bizarre extrusions on the wall.

Something moves in the darkness.
Ripley spins, turns her light toward the movement.

Hanging from the ceiling is a huge cocoon.
Woven from fine, white, silk-like material.
Flamethrower ready, Ripley approaches.
Sees that the cocoon is semi-transparent.
The body of Dallas inside.

Unexpectedly, his eyes open.
FOCUS ON Ripley.

His voice is a whisper.

DALLAS

Kill me.

RIPLEY

What did it do.

Dallas moves his head slightly.
Ripley turns her light.
Another cocoon dangles from the ceiling.
But of a different texture.
Smaller and darker, with a harder shell.
Almost exactly like the ovoids in the derelict ship.

DALLAS

That was Brett...

RIPLEY

I'll get you out of there...
We'll get up the autodoc.

A long moment.
It's hopeless.

RIPLEY

What can I do.

DALLAS

Kill me.

Ripley stares at him.
Raises the flamethrower.
Sprays a molten blast.
Another blast.
The entire compartment bursts into flames.
Ripley turns and scrambles back up the ladderway.

INT. OILY CORRIDOR - "C" LEVEL

Ripley emerges from below.
Gasp for breath.
Regains control of herself.

EXT. OUTER SPACE

At light speed.
The Nostromo and refinery appear to hang motionless.
Star clusters rolling past in the infinite distance.

INT. ENGINE ROOM - CUBICLE

Ripley enters the power center.
Stares at the massive light-plus engines.
Approaches the main control board.
Begins closing the switches, one by one.
A long moment.
Sirens begin to honk.
Mother speaks.

MOTHER'S VOICE

(o.s.)

Attention. The cooling units for the light-plus engines are not functioning. Engines will overload in four minutes, fifty seconds...

INT. OILY CORRIDOR - "C" LEVEL

Ripley running toward the "B" deck companionway.

INT. "B" LEVEL - CORRIDOR

Ripley starts toward Narcissus.
Remembers Jones.

INT. "A" TO "B" LEVELS - COMPANIONWAY

Jones howling.
In his box.
Ripley reaches up and grabs him.

INT. "B" LEVEL - CORRIDOR LEADING TO AIR LOCK

Ripley carrying Jones, holding flamethrower.
Jones hisses.
Fur rises.
Ripley stops, and stares down corridor toward Narcissus.
The Alien can be heard thrashing about the shuttle craft.
Ripley turns and bolts toward the engine room, leaving Jones on "B" level companionway.

INT. COMPANIONWAY TO OILY CORRIDOR - "E" LEVEL

Ripley bounds down the companionway.
Her footsteps clanging metallically throughout the ship.
A final sprint towards the engine room.

MOTHER'S VOICE

(o.s.)

Attention. Engines will overload in three minutes, twenty seconds.

INT. ENGINE ROOM - CUBICLE

The door crashes open, Ripley comes pounding in.
The chamber filled with smoke.
Engines whining dangerously.
Ripley breaks out in perspiration from the intense heat.
She runs to the controls.
Begins throwing the cooling unit switches back into place.
The sirens continue sounding.

MOTHER'S VOICE

(o.s.)

Attention. Engines will overload in three minutes.

Ripley pushes a button and speaks into it.

RIPLEY

Mother, I've turned all the

cooling units back on.

MOTHER'S VOICE

(o.s.)

Too late for remedial action.
The core has begun to melt.
Engines will overload in two
minutes, thirty-five seconds.

A moment.

The Ripley turns and runs from the engine room.

INT. OILY CORRIDOR - COMPANIONWAY

Ripley runs back down the corridor.
Up the companionway, exhausted, stumbling...

MOTHER'S VOICE

(o.s.)

Attention. Engines will overload
in two minutes.

INT. "B" LEVEL - COMPANIONWAY

She reaches companionway.
Picks up Jones.

INT. "B" LEVEL - CORRIDOR LEADING TO NARCISSUS

Ripley staggers towards the air lock.
The Narcissus berthed beyond.
She drags Jones and raises the flamethrower.
Turns to see if the Creature is behind her.
Then advances down the passageway.
Goaded on by the computer.

MOTHER'S VOICE

(o.s.)

Attention. Engines will explode
in ninety seconds.

She makes it to the vestibule.
Looks into the shuttle.

INT. NARCISSUS

Ripley scans the narrow deck...empty.

INT. VESTIBULE

She turns and dashes back.
Grabs the cat box.
Runs back toward the shuttle.

MOTHER'S VOICE

(o.s.)

Attention. The engines will
explode in sixty seconds.

INT. NARCISSUS

Ripley enters on the run.
Hurls the cat box toward the front.
She dives into the control chair.
Hits the "launch" button.

EXT. NOSTROMO - OUTER SPACE

The retainer clips drop away.
A blast of ram jets.
The shuttle is launched from the mother ship.

INT. NARCISSUS

Ripley frantically straps herself in.
G-forces from the shuttles acceleration pulling against her.

EXT. SPACE

The Narcissus continues to power away from the mother ship.
The larger bulk of the Nostromo quietly receding.
All is strangely serene.

INT. NARCISSUS

Ripley finishes strapping herself in.
Reaches and grabs the cat box.
The cat yowling within.
Ripley hugs the box to her chest.
Hunches her head down over the container.

EXT. SPACE

The Nostromo drifts farther away from the shuttle-craft.
Finally becomes a small point of light.
Then it blows up.
Transforms into expanding orange fireball.
Pieces of metal flying in all directions.
And then the refinery explodes.
200,000,000 tons of fuel blasting silently into the cosmos.

INT. NARCISSUS

The shockwave hits the shuttle craft.
Jolting and rattling everything within.
Then all is quiet.
Ripley unhooks herself from her straps.
Rises, and goes to the back of the escape craft.
Stares out through the porthole.
Face bathed in orange light.

EXT. SPACE

Piece of debris float past.
The boiling fireball fades into nothingness.
The Nostromo has ceased to exist.

INT. NARCISSUS

Ripley watching the final destiny of her ship and crew mates.
A very long moment.
Then, behind her, the lethal hand emerges from deep shadow.

The Alien has been in the shuttle-craft all along.
The cat yowls.

Ripley whirls.
Finding herself facing the Creature.

Ripley's first thought is for the flamethrower.
It lies on the deck next to the Alien.
Next she glances around for a place to hide.
Her eye falls on a small locker containing a pressure suit.
The door standing open.
She begins to edge toward the compartment.
The Creature stands.
Comes for her.
Ripley dives for the open door.
Hurls herself inside.
Slams it shut.

INT. LOCKER

A clear glass panel in the door.
The Alien puts its head up to the window.
Peers in at Ripley.
Their faces only two inches apart.
The Alien looking at Ripley almost in curiosity.
The moaning of the cat distracts it.

INT. NARCISSUS

The Alien moves to the pressurized cat box.
Bends down and peers inside.
The cat yowls louder as his container is lifted.

INT. LOCKER

Ripley knocks on the glass.
Trying to distract the Creature from the cat.
The Alien's face is instantly back at the window.
Getting no more interference from her, the Creature
returns to the cat box.
Ripley looks around.
Sees the pressure suit.
Quickly begins to pull it on.

INT. NARCISSUS

The Alien picks up the cat box.
Shakes it.
The cat moans.

INT. LOCKER

Ripley is halfway into a pressure suit.

INT. NARCISSUS

The Creature throws the cat box down.
Very hard.
Picks it up again.
Hammers it against the wall.
Then jams it into a crevice.

Begins to pound the container into the opening.
The cat now beyond all hysteria.

INT. LOCKER

Ripley pulls on the helmet, latches it into place.
Turns the oxygen valve.
With a hiss, the suit fills itself.
A rack on the wall contains a long metal rod.
Ripley peels off the rubber tip.
Revealing a sharp metal point.

INT. SPACE SUIT LOCKER

Ripley inhales.
Kicks the door open.

INT. NARCISSUS

The Creature rises.
Faces the locker.
Catches the steel shaft through its midriff.
The Alien clutches at the spear.
Yellow acid begins to flow from the wound.
Before the fluid can touch the floor...
Ripley reaches back and pulls the switch.
Blows the rear hatch.
The atmosphere in the shuttle immediately sucked into space.
The bleeding creature along with it.
Ripley grabs a strut to keep from being pulled out.
The Alien shoots past her.
Grab's Ripley's ankle with an appendage.

EXT. NARCISSUS

Ripley now hanging halfway out of the shuttle-craft.
The Alien clinging to her leg.
She kicks at it with her free foot.
The Creature holds fast.

INT. NARCISSUS

Ripley looks for any salvation.
Grabs the hatch level.
Yanks it.
The hatch slams shut, closing Ripley safely inside.

EXT. NARCISSUS

The Alien still outside the shuttle-craft.
Within the vacuum of space.
The top of its appendage mashed into the closed hatch.

INT. NARCISSUS

Acid starts to foam along the base of the hatch.
Eats away at the metal.
Ripley stumbles forward to the controls.
Pushes the ram jet lever.

EXT. NARCISSUS - OUTER SPACE

The Creature struggling.
Jet exhaust located at the rear of the craft.
The engines belch flame for a few seconds.
Then shut off.
Incinerating, the Alien tumbles slowly away into space.

INT. NARCISSUS

Ripley hurries to the rear hatch.
Peers through the glass.

EXT. OUTER SPACE

The burned mass of the Alien drifts slowly away.
Writhing, smoking.
Tumbling into the distance.
Pieces dropping off.
The shape bloats, then bursts.
Spray of particles in all directions.
Then smoldering fragments dwindle into infinity.

INT. NARCISSUS - LATER

Now repressurized.
Ripley is seated in the control chair.
Calm and composed, almost cheerful.
Cat purring in her lap.
She dictates into a recorder.

RIPLEY

I should reach the frontier in
another five weeks. With a
little luck the network will
pick me up...This is Ripley,
W564502460H, executive officer,
last survivor of the commercial
starship Nostromo signing off.

(pause)

Come on cat.

She switches off the recorder.
Stares into space.

EXT. OUTER SPACE

The shuttle-craft Narcissus sails into the distance.

FADE OUT

THE END