


O LUGAR DO ENCONTRO: O “EU-TU” EM FRANKENSTEIN, DE GUILLERMO DEL TORO**THE MEETING PLACE: THE “I-YOU” IN GUILLERMO DEL TORO'S FRANKENSTEIN** <https://doi.org/10.63330/aurumpub.018-033>**Geraldo Pieroni**

Doutor em História pela Université Paris-Sorbonne (Paris IV). Professor pesquisador no Programa de pós-graduação em Comunicação e Linguagem na Universidade Tuiuti do Paraná - UTP.

E-mail: geraldopieroni@yahoo.com

ORCID: psorcid.org/0000-0002-1896-8373

Alexandre Martins

Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Professor pesquisador do Centro Universitário Santa Cruz - USC e coordenador de Inovações no Colégio Medianeira - Curitiba.

E-mail: professoralexandrefilosofia@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-4317-6866>

RESUMO

O artigo examina *Frankenstein* (2024), de Guillermo del Toro, como uma obra que reinscreve o mito de Mary Shelley para refletir sobre técnica, ética e humanidade no contexto pós-humanista. A análise identifica múltiplas camadas, científicas, tecnológicas, simbólicas, psicanalíticas e estéticas, que revelam as tensões entre criação e destruição, autonomia e vulnerabilidade, artifício e compaixão. O filme é interpretado como expressão da busca de sentido do próprio diretor, atravessado pelo luto, pela experiência de orfandade e pela identificação pessoal com a criatura enquanto figura da diferença e do desamparo. O foco central é a dimensão filosófica do encontro, articulada pelas categorias “Eu-Isso” e “Eu-Tu” de Martin Buber, em diálogo com a ética do rosto de Emmanuel Lévinas e com a presença fiel em Gabriel Marcel. Nesse viés, o texto distingue dois modos de relação em *Frankenstein*: o quase-encontro com Elizabeth, ainda marcado pela objetificação, e o encontro pleno com o velho cego, que acolhe a criatura como presença e não como objeto. Esse momento estabelece a passagem decisiva da criatura do regime do “Isso” ao do “Tu”, constituindo uma epifania da alteridade. Assim, o filme é compreendido como uma meditação estética e existencial sobre a criação, a responsabilidade ética e a emergência do humano no espaço relacional.

Palavras-chave: Alteridade; Encontro; Eu-Tu, Eu-Isso.

ABSTRACT

This article examines *Frankenstein* (2024), directed by Guillermo del Toro, as a work that reinterprets Mary Shelley's myth to explore contemporary tensions between technology, ethics, and humanity within a post-humanist horizon. The analysis identifies multiple layers, scientific, technological, symbolic, psychoanalytic, and aesthetic, that expose the fractures of modernity and the ambivalence between creation and destruction, autonomy and vulnerability, artifice and compassion. The film is also read as an expression of del Toro's own search for meaning, shaped by personal loss, the experience of orphanhood, and his long-standing identification with the creature as a figure of displacement and existential solitude. The central focus of the study is the philosophical dimension of the encounter, framed by Martin Buber's categories “I-It” and “I-Thou,” in dialogue with Emmanuel Lévinas's ethics of the face and Gabriel Marcel's notion of faithful presence. From this perspective, the article distinguishes two relational modes represented in the film: the near-encounter with Elizabeth, marked by objectification, and the authentic encounter with the old blind man, who receives the creature as a presence rather than an object. This moment constitutes the



creature's passage from the regime of "It" to that of "Thou," functioning as an epiphany of alterity. Consequently, the film becomes an aesthetic and existential meditation on creation, ethical responsibility, and the emergence of the human in the relational space opened by the encounter.

Keywords: Otherness; Encounter; I–Thou; I–It.



1 INTRODUÇÃO

1.1 CAMADAS DE SENTIDOS: A CRIATURA E O ESPELHO DO HUMANO

Frankenstein (2024), de Guillermo del Toro, é uma tessitura simbólica de alta densidade poética e filosófica. A narrativa clássica de Mary Shelley não é apenas atualizada, mas reencenada como espelho das inquietações contemporâneas: o avanço técnico, o esgotamento ético e a busca por humanidade em meio à desumanização. O filme se constrói como uma reescrita do romance original: não o apaga, mas o reinscreve, deixando visíveis as matizes que ainda pulsam sob a nova criação: filosóficas, científicas, éticas e poéticas. Nas nuances revelam-se as fraturas do mundo moderno, em seus planos do ser, da moral e da arte.

A presente análise propõe um percurso interpretativo que atravessa essas dimensões sem a pretensão de esgotá-las. Ciente de que toda leitura carrega marcas de subjetividade e afeto, oferece-se aqui uma abordagem centrada na confluência entre forma e simbolismo.

A camada científica e experimental retoma o mito do homem que desafia os limites da criação natural, revelando o risco de uma razão que, ao buscar ultrapassar o próprio humano, acaba por ameaçar sua medida. Em desdobramento, a camada tecnológica e biotecnológica insere o tema no horizonte contemporâneo, em que o corpo se converte em matéria manipulável e a vida, em produto técnico. Daí emerge a dimensão da existência artificial, que introduz a questão pós-humanista: que forma de consciência pode surgir quando a criação já não se distingue do criador? Nesse ponto, a inteligência artificial e a vida produzida pelo homem parecem adquirir autonomia, instaurando uma crise de identidade: o criador reconhece em sua criatura a imagem de si mesmo. Trata-se, assim, de uma reflexão ética e filosófica sobre os limites da consciência, da técnica e da própria ideia de humanidade na era das tecnologias avançadas.

A categoria ética e da compaixão se apresenta como resistência à frieza instrumental. Del Toro recusa a neutralidade científica e devolve ao humano sua vulnerabilidade como centro moral. Essa tensão se amplia na camada social e política, que denuncia a mercantilização da vida e a apropriação do saber como forma de poder.

Um estrato simbólico mais profundo aparece na ordem psicanalítica que evidencia a duplicidade do criador, que projeta na criatura sua própria sombra, tornando o ato de criar um exercício de espelhamento e culpa. A camada corporal e biopolítica, por sua vez, reinscreve esse conflito no corpo fragmentado, arquivo da violência técnica, mas também espaço de contestação e sensibilidade.

No plano formal, destaca-se o conjunto estético e metalinguística: o uso de efeitos práticos, miniaturas e próteses não é apenas escolha estilística, mas afirmação da arte como gesto humano. A análise filosófica e existencial emerge desse mesmo gesto, convertendo a criatura em questão metafísica, um ser liminar entre vida e morte, presença e ausência.

Essas camadas convergem em um terreno moral ambivalente, onde não há culpa absoluta nem inocência plena. O filme habita esse intervalo entre técnica e ternura, artifício e compaixão, mantendo viva



a tensão ética que o sustenta. A dimensão histórico-literária ancora a narrativa no diálogo com Shelley, enquanto à estética é marcada pela ferocidade e pelo sublime, confere ao filme sua força trágica e reveladora: o horror não surge como negação, mas como abertura ao desconhecido.

Por fim, a camada pós-humanista e metacrítica amplia o horizonte de leitura, convidando o espectador a refletir sobre a arte como gesto de animar o inanimado; afinal, toda criação artística é, em alguma medida, um Frankenstein, aqui entendido no sentido da criatura, e não do criador, porque nela o artista reúne fragmentos de mundo, memória e matéria para insuflar-lhes uma centelha de vida. Cria o que ultrapassa e, no instante em que a obra criada respira, ela já não lhe pertence, tornando-se outro ser, autônomo e inquietante, que devolve ao criador a imagem do próprio humano.

Não se pretende, neste artigo, abarcar todas as nuances possíveis do filme, tampouco discutir atuações, escolhas interpretativas ou comparações diretas com o romance de Mary Shelley e suas adaptações anteriores. Embora relevantes, tais aspectos ultrapassam o escopo aqui delineado. O propósito central é outro e mais circunscrito: investigar, em chave filosófica, a manifestação da relação “Eu–Tu” proposta por Martin Buber.

Como breve gesto preparatório, iniciamos com um aceno reflexivo sobre a busca de sentido à luz do pensamento filosófico, para então adentrar a análise que realmente nos interessa: a experiência relacional que o filme encena.

Entre as diversas dramas de encontro, duas se destacam - o contato com Elizabeth, marcado por uma compaixão ainda mediada, e o encontro com o velho cego, que suspende qualquer mediação sensorial. É nesta segunda cena, na figura do ancião que acolhe a criatura, que se concentra o foco primordial do artigo: compreender o instante em que o olhar (não visual, mas humano) se torna espaço de presença e inaugura a relação “Eu–Tu”.

Em contraste, o vínculo com Elizabeth permanece como um quase-encontro, ainda preso à lógica do “Eu–Isso”. Assim, o objetivo último deste estudo é evidenciar o momento preciso em que a criatura deixa de ser objeto e se afirma como presença viva diante do outro, um acontecimento estético e ético que reconfigura o sentido da alteridade no filme.

O foco está na presença do encontro entre a criatura e o velho cego na cabana, compreendido como experiência de empatia e de reciprocidade sensível. Não se trata de uma simples interação, mas de uma epifania do outro, um momento em que a alteridade deixa de ser percebida como objeto e se revela plenamente como relação.

2 A DUPLA BUSCA DE SENTIDO EM FRANKENSTEIN: DEL TORO E A CRIATURA

A busca de sentido atravessa toda a história do pensamento e da arte, refletindo o esforço humano por compreender o próprio lugar no mundo. Em Frankenstein, Guillermo del Toro traduz essa busca em



imagens simbólicas que encenam a reconciliação entre criador e criatura, entre o humano e o divino, entre o sentido e o absurdo. O filme torna-se uma meditação visual sobre a origem, o pertencimento e a identidade, temas que o diretor vivencia em sua própria trajetória.

Guillermo del Toro dirigiu *Pinocchio* em 2022 e *Frankenstein* em 2024 (lançado em 2025). Essas duas obras surgem em sequência, gestadas no intervalo de uma dor profunda: a morte de seus pais, a mãe em 2022, pouco antes da estreia de *Pinocchio*, e o pai anos antes. Em diversas entrevistas, o cineasta reconhece que ambos os filmes são atravessados por uma mesma pulsação íntima: se *Pinocchio* aborda a perda e a desobediência criadora, *Frankenstein* reinscreve o gesto de criação e o abismo da solidão, configurando-se como o duplo espiritual do primeiro.

Segundo o próprio del Toro, a experiência da orfandade o arremessou a confrontar a questão da identidade e do pertencimento, impregnando essas narrativas de uma densidade emocional e existencial inédita (CNN BRASIL, 2025). A perda, nesse contexto, não se reduz a um dado biográfico, mas se converte em princípio filosófico: diante da ausência dos vínculos fundantes de filiação, o cineasta transforma o cinema em um espaço de elaboração ontológica, onde a criação artística se torna um modo de existir diante do vazio da origem, a mesma solidão que define a criatura e, por extensão, o próprio ato de criar.

Essa identificação, contudo, antecede o luto. Desde a infância, del Toro sentia-se próximo do “monstro”. Ao recordar o impacto de ver Boris Karloff no papel de *Frankenstein*, o diretor descreveu o momento como uma epifania: “Foi uma experiência religiosa; percebi que aquele ser representava o modo como eu me sentia deslocado, diferente, fora do mundo” (CNN BRASIL, 2025). A criatura, portanto, não é apenas personagem, mas *alter ego*, imagem sensível da diferença que não encontra acolhimento.

Ao afirmar que nunca fez um “filme de terror”, del Toro revela o sentido último de sua criação: *Frankenstein* é menos uma narrativa de horror e mais uma experiência existencial. O verdadeiro terror não reside nas cicatrizes do corpo, mas na solidão esmagadora, o abandono pelo criador e a ausência de um sentido dado. O filme converte-se, assim, em uma teologia da alteridade, onde a criatura encarna a pergunta fundamental: “Quem sou eu? Por que estou aqui? O que Deus reservou para mim? Qual é o meu propósito? O que é o mundo?” “Eu quis captar essa ansiedade” (DEL TORO apud BASTOS, 2025 – NETFLIX, Documentário *Frankenstein: aula de anatomia*, 2025). A busca de sentido de del Toro não é abstrata, mas visceral: é a ansiedade de quem perdeu as referências primordiais e precisa reinventar-se como sujeito. O “monstro” é a forma visível dessa ansiedade: o ser que pergunta “por que existo?”

Del Toro descreve a jornada da “coisa criada” como um processo de humanização: de bebê a filósofo, de objeto ao ser. Tornar-se humano, no filme, é descobrir-se digno de amor e acolhimento. O horror, nesse sentido, cede lugar à compaixão. A criatura “se desenvolve apenas quando é tratada com respeito e empatia”, e é nesse gesto que se encontra a verdadeira redenção estética da obra. Diretor e filme



se refletem mutuamente: ambos órfãos, ambos deslocados, ambos em busca de um sentido que não se revela pela razão, mas pelo encontro.

3 O ENCONTRO DO “EU-TU” COMO CATEGORIA FILOSÓFICA EM BUBER, LÉVINAS E MARCEL

Em Martin Buber, o ser humano vive em dois modos de relação fundamentais, que correspondem a duas atitudes existenciais irreduzíveis. O primeiro é o "Eu-Isso" ("Ich-Es"), que transforma o outro em objeto de conhecimento, experiência ou uso. Nessa atitude, o mundo se apresenta como conjunto de coisas disponíveis para categorização, análise ou manipulação. Como afirma Buber (1977, p. 4): "Quem diz Tu não tem coisa alguma, não tem nada. Mas está em relação". O "Isso" pertence ao domínio da objetividade, da causalidade, da medida, é o mundo como espetáculo diante de um sujeito observador.

O segundo modo é o "Eu-Tu" ("Ich-Du"), que inaugura uma presença viva, gratuita e irrepetível. O "Tu" não é percebido nem conhecido; ele acontece, é um evento de reciprocidade no qual o eu também se transforma. Não há sujeito que observa e analisa um objeto, mas encontro mútuo que constitui ambos os polos da relação. Como escreve Buber (1977, p. 44): "O Eu se realiza no Eu-Tu; tudo o que é, é em virtude do encontro". O encontro autêntico exige presença total, não fragmentação analítica.

Um ponto central na filosofia de Buber é a diferença entre “relacionamento” (“Beziehung”) e “relação” (“Verhältnis”). O relacionamento do tipo “Eu-Isso” é mediado: vemos o outro como algo a ser usado, analisado ou classificado. Já a relação “Eu-Tu” é imediata: nela, o outro é encontrado como presença viva, sem finalidade ou utilidade. É por isso que Buber afirma que “toda vida verdadeira é encontro” (1977, p. 15).

Nesse contexto, o “entre” (“Zwischen”) não é um lugar físico, mas uma dimensão do ser onde o encontro acontece como comunhão. É o espaço sagrado do diálogo, anterior a qualquer ideia formada de sujeito ou objeto, onde a relação se revela em sua forma mais plena.

Emmanuel Lévinas, em *Totalidade e Infinito* (1961), aprofunda essa discussão ao afirmar que o encontro com o outro não é simétrico, isto é, não começa como uma relação de igualdade ou troca. Para ele, o rosto do outro (“visage”) aparece como uma revelação ética que me chama antes mesmo de haver reciprocidade. Lévinas escreve: “O rosto é o que não posso deixar morrer sozinho; é aquilo que me solicita e me ordena pelo seu desamparo” (1988, p. 215).

O rosto, aqui, não é apenas algo que vejo, mas um sinal do infinito que me convoca à responsabilidade. Por isso, para Lévinas, o encontro não é um momento de harmonia entre duas consciências, mas um choque ético que interrompe o fechamento do eu sobre si mesmo. “O rosto fala. A manifestação do rosto é já discurso” (1988, p. 54). Esse “discurso” não é conversa, mas um apelo silencioso: “Não matarás”.



A nudez do rosto mostra, ao mesmo tempo, a vulnerabilidade total do outro e sua dignidade infinita, ele vem de um lugar mais alto, do absolutamente Outro (“Autrui”). O encontro com o outro me coloca em responsabilidade antes mesmo de qualquer liberdade ou autoconsciência, constituindo-me como sujeito.

Gabriel Marcel, filósofo da presença e do mistério, entende o encontro como uma experiência de presença fiel. Contra o espírito de abstração da modernidade, ele insiste no retorno ao concreto vivido, ao “mistério”, que não se resolve como um “problema”. Como afirma: “Um mistério é algo em que eu mesmo estou comprometido, e que, portanto, não pode ser pensado como estando inteiramente diante de mim” (MARCEL, 1963, p. 169). O encontro pertence a essa ordem do mistério: não pode ser tratado como objeto sem perder sua essência.

Para Marcel, tudo depende da atitude com que nos colocamos diante do outro. Ele distingue a “disponibilidade” (disponibilité), uma abertura generosa, desarmada e acolhedora, da “indisponibilidade” (indisponibilité), que é um fechamento existencial, uma incapacidade de se abrir ao encontro e à transcendência. Estar disponível significa, como ele diz, “estar presente ao outro, não como função ou papel, mas como pessoa” (1963, p. 58). A indisponibilidade, ao contrário, endurece o eu e transforma o outro em meio, obstáculo ou ameaça.

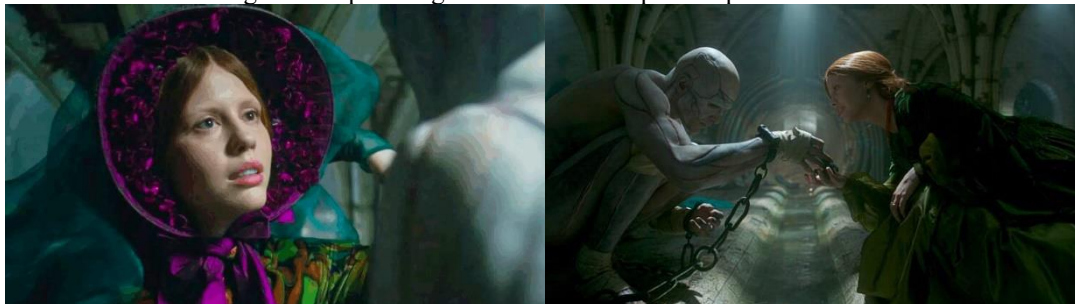
A fidelidade é o modo pelo qual essa presença se mantém no tempo. Para Marcel, amar é afirmar ao outro: “Tu não morrerás” (1963, p. 147). Não se trata de uma garantia psicológica, mas de uma afirmação de sentido, um testemunho de que o outro é insubstituível. Por isso, o encontro verdadeiro exige uma fidelidade criadora, capaz de sustentar o Tu mesmo quando a ausência, o tempo ou a distância ameaçam fragilizá-lo.

Marcel também diferencia o regime do “ter” (avoir) e o regime do “ser” (être). O “ter” tenta possuir, controlar, acumular; o “ser” acolhe, partilha e comunga. “Quanto mais um ser é, menos ele tem; quanto mais ele tem, menos ele é” (1963, p. 232). O encontro pertence inteiramente à ordem do ser: não é algo que se possui, mas algo que se vive.

A distinção entre “Eu–Tu” e “Eu–Isso” formulada por Buber, somada à compreensão do encontro em Lévinas e Marcel, orienta a leitura dos dois grandes momentos em Frankenstein. No primeiro, com Elizabeth, há apenas um quase-encontro: ela o observa com curiosidade científica, como objeto de estudo, sem reconhecer sua singularidade. No segundo, com o velho cego, o olhar é suspenso e o vínculo se torna presença. Ali, pela primeira vez, a criatura é acolhida como um verdadeiro “Tu”.

4 O “QUASE ENCONTRO” COM ELIZABETH: ÉTICA SEM ONTOLOGIA

Figura 1: A personagem Elizabeth interpretada por Mia Goth



Fonte: Cena do filme *Frankenstein* (2025), dirigido por Guillermo del Toro e distribuído pela Netflix.

Na narrativa, a criatura é rejeitada pelo criador e busca, desesperadamente, no olhar humano a legitimação de sua existência, o reflexo que confirme sua condição de ser. Elizabeth representa o primeiro gesto de acolhimento: um olhar que se aproxima, mas não chega a alcançar, suspenso entre a curiosidade e a comunhão. Seu encontro com a criatura é intenso, mas incompleto; aproxima-se da ternura, sem jamais dissolver a distância. Há compaixão, fascínio e piedade, mas também o filtro analítico da razão que observa o mistério sem nele habitar.

No filme, Elizabeth é uma entomologista, alguém que se dedica a observar com precisão seres frágeis, efêmeros, quase imperceptíveis. A breve cena em que ela contempla uma borboleta aprisionada em um vidro já anuncia esse modo de atenção: determinado, mas também suavemente encantado. Seu olhar é científico, mas atravessado pela consciência da delicadeza e da transitoriedade da vida.

Figura 2: A personagem Elizabeth interpretada por Mia Goth



Fonte: Cena do filme *Frankenstein* (2025), dirigido por Guillermo del Toro e distribuído pela Netflix.

É uma figura da razão sensível, olha o vivo com método, mas com uma discreta intuição de mistério. Seu olhar analisa, mede e interpreta; tenta compreender o “fenômeno criatura” por meio de seus gestos, de sua docilidade e de sua tentativa de linguagem. Contudo, mesmo em sua elegância e cuidado, esse olhar permanece técnico, mediado, instrumental. O fato de observar reconhece, mas não se entrega; acolhe, mas não se abandona.



No vocabulário de Martin Buber, trata-se de uma relação “Eu–Isso” benevolente: o outro é reconhecido, sim, mas ainda como objeto de cuidado, não como presença com a qual se entra em diálogo. Há compaixão, sem dúvida; há misericórdia, certamente; porém o vínculo não se realiza no mesmo nível, permanece unilateral, sustentado por uma consciência que permanece no lugar de quem cuida e conduz. A distância não desaparece, apenas se suaviza. Como afirma Buber, “o Eu do Eu–Isso aparece como egótico” (1977, p. 23). Assim, mesmo quando acolhe, a bela jovem reafirma sua posição de quem acolhe, mantendo uma separação que seu gesto de ternura não é capaz de abolir.

Na linguagem de Gabriel Marcel (1963), Elizabeth manifesta uma forma inicial de disponibilidade, mas ainda não alcança a fidelidade ontológica. Sua empatia permanece no registro psicológico; sua abertura é ética, mas não chega ao nível da presença sacramental. Ela se mostra sensível ao sofrimento da “coisa”, porém não se faz realmente presente a ele. Não abdica do controle que o olhar confere, e a racionalidade, mesmo quando compassiva, impede o desabrochar do Tu. Como observa Emmanuel Lévinas (1988, p. 75): “Enquanto o outro é pensado, ele já é objetivado. A alteridade não é para ser pensada, mas acolhida.” Elizabeth pensa o outro diferente de si; não o acolhe como mistério que a transcende.

Sua admiração, portanto, é a observação que nomeia, que define, que situa. Reconhece o sofrimento, mas não o habita; oferece consolo, mas não presença. Sua bondade é autêntica, porém insuficiente para instaurar o entre buberiano. A relação permanece na esfera do “ter”, não do “ser”. O encontro é “quase”, há dó, fascínio, mas não reciprocidade; reconhecimento moral, mas não revelação.

Para a criatura, esse quase-encontro é simultaneamente graça e ferida. É graça porque, pela primeira vez, alguém o olha sem horror; esse gesto desperta nele o desejo de existir para o olhar de um outro. Mas é também ferida, porque esse mesmo olhar que o acolhe confirma, de forma ainda mais aguda, sua exclusão e sua diferença. Ele é visto, mas não encontrado; aceito, mas como exceção; percebido com afeto, mas ainda à distância. Trata-se do “monstro bom”: digno de piedade, mas ainda monstro, alguém cuja humanidade é tolerada apenas quando permanece à margem. Elizabeth não teve o tempo necessário para a passagem do “Eu–Isso” ao “Eu–Tu”. Faltou-lhe o intervalo em que o olhar se desarma, em que a análise cede à presença, em que o gesto de acolher se transforma em ser-com. Ela precisava de mais tempo para essa transição silenciosa, para essa abertura inteira. Mas ela morre, e o encontro permanece inacabado, suspenso no limiar do que poderia ter sido.

De tal modo, o encontro com Elizabeth funciona como etapa pedagógica da própria narrativa: mostra a possibilidade do humano sem ainda realizá-lo. É um prenúncio, não uma revelação. A bel jovem não dispõe do tempo necessário para a passagem do “Eu–Isso” ao “Eu–Tu”; ela precisava de um intervalo maior, de um silêncio interior onde pudesse deixar de analisar e apenas ser. Sua morte interrompe essa travessia, e o encontro permanece inacabado, suspenso no quase.

Somente na cena com o velho cego, o verdadeiro coração ontológico da história, a promessa se cumpre. Nele, o olhar curioso se cala e dá lugar à presença. O velho está inteiramente pronto para o encontro pleno, como uma graça lampejante que explode delicadamente no primeiro gesto, acolhendo a criatura sem mediações. Ali, enfim, inaugura-se o encontro autêntico.

5 DA CABANA ESCURA À LUMINOSIDADE: A PRESENÇA QUE SE REVELA

Figura 3: “velho cego” (interpretado por David Bradley) e da criatura (interpretada por Jacob Elordi)



Fonte: Cena do filme *Frankenstein* (2025), dirigido por Guillermo del Toro e distribuído pela Netflix.

O verdadeiro encontro, no sentido buberiano, ocorre de fatos na cabana do velho cego, De Lacey (interpretado por David Bradley), figura que encarna a escuta e a hospitalidade. Privado da visão, ele não pode objetificar o outro: sua percepção nasce do tato, da voz, do silêncio. É um encontro que se dá fora do regime do olhar e, portanto, fora do domínio do julgamento.

A criatura (interpretada por Jacob Elordi), fragmentada e ferida, ao adentrar a cabana, vive o que Kierkegaard (2010) chamou de “temor e tremor”: o instante em que a liberdade se reconhece sem garantias, o abismo de existir sem um sentido dado. Nascido fora do amor e da palavra, o criado precisa inventar o próprio significado de ser. O horror torna-se, então, parábola existencial: o monstro é o ser que tenta, mesmo sem transcendência, afirmar o direito de ser amado.

O toque no rosto é o gesto axial dessa cena. O cego “vê” com a pele: percepção que não mede, apenas acolhe. A câmera de del Toro traduz o instante com luz morna, lentidão e silêncio denso instaurando o que Merleau-Ponty (1999) chamaria de uma fenomenologia da carne: o entrelaçamento de dois corpos que se percebem como presença. É o momento do *stabat*, do latim *stare*, “estar de pé”, “permanecer”, termo que na tradição cristã designa Maria “de pé” junto à cruz: presença que não intervém, mas sustenta. O *stabat* é o arquétipo da presença inteira, da disponibilidade do ser diante do outro quando nada resta a fazer além de estar ali. É a atitude de quem não domina o mistério, mas o acolhe.

O velho, em sua serena sabedoria, diz: “O homem tem suas perguntas para Deus, e até Deus tem perguntas.” Ao pronunciar essas palavras, ele evoca a memória viva de “Paraíso Perdido”, de John Milton



(publicado em 1667), obra que atravessa toda a tradição de Frankenstein e que reflete, com beleza vertiginosa, a condição da criatura cindida entre origem e queda, inocência e consciência. Assim como o Adão perplexo de Milton interroga seu Criador, também a Criatura busca um lugar no cosmos que não o rejeite (Mary Shelley explicitamente refere-se à Milton como um dos textos estruturantes do seu romance).

A frase do velho recolhe essa angústia milenar do ser criado e a transforma em sossego. Por um instante, a existência deixa de ser interrogação e torna-se comunhão. No espaço entre duas presenças que se reconhecem, o sem-visão e o sem-origem, nasce a epifania do humano.

No contexto da narrativa, esse instante é o núcleo vital da presença: o “ser no estar”. A cena não celebra a ação, mas a permanência, o estar junto como revelação e nesse reconhecimento se inaugura o primeiro olhar verdadeiramente humano do filme: um olhar que não mede, não teme, não domina, não se maravilha. Del Toro realiza aqui uma teologia do gesto, uma ética da gratuidade, em que o acolhimento é puro dom e a presença, pura dádiva.

Quando a criatura atravessa o limiar da cabana para o campo aberto, é como se desse o primeiro passo para fora do ventre do mundo. A neve, vasta e silenciosa, não é apenas paisagem, é metáfora de uma página em branco onde algo que ainda não tem nome começa a escrever-se. O encontro com o velho foi a centelha, o toque cálido que derreteu a crosta da escuridão em que vivia. Ali, na penumbra da cabana, alguém olhou para ele sem medo; alguém o viu antes mesmo que ele soubesse ver-se. Nesse gesto simples, algo começou a pulsar: uma espécie de alma em estado de crisálida, ainda tímida, ainda estremecida.

É como se essa alma recém-nascida respirasse pela primeira vez o ar vasto do mundo. A luz branca da neve o envolve como um batismo. O frio não o repele; antes, desperta nele a consciência de que existe um dentro e um fora, um calor que vem do encontro e um silêncio que vem do cosmos. A alma, se algo assim existe nele, não está em nenhuma parte específica: não foi moldada por Victor, nem costurada entre músculos e tendões, mas germinou no instante em que um outro ser humano, frágil, à beira do fim, lhe ofereceu abrigo. O velho morrerá, mas aquilo que despertou na criatura viverá como uma marca indelével.

Essa revelação ressoa com a memória da masmorra subterrânea onde Victor um dia mostrara ao irmão William o corpo vivo da criatura, acorrentado em sua origem monstruosa. O irmão, maravilhado, pergunta: de todas as partes que compõem aquele homem, qual delas guarda a alma? A resposta de Victor: “Não fiz isso!”, é mais do que negativa: é confissão. Ele reuniu partes, mas não vida interior. E, no entanto, paradoxalmente, aquilo que Victor não fez começou a existir por si mesmo justamente no instante em que a criatura foi vista como alguém, não como um erro.

A alma, então, não lhe veio das mãos do criador, mas do olhar do outro. Talvez seja essa a metáfora mais profunda: não nascemos completos; nascemos quando somos reconhecidos. A criatura cruza o campo de neve com uma nova claridade por dentro, uma chama frágil, mas suficiente para romper a noite. A alma

que Victor não deu, o velho lhe ofereceu sem saber, não como substância, mas como possibilidade. E, assim, na vastidão branca, aquilo que antes era apenas um conjunto de partes descobre-se inteiro.

Figura 4: A criatura e o velho cego: NETFLIX



Fonte: Cena do filme *Frankenstein* (2025), dirigido por Guillermo del Toro e distribuído pela Netflix.

Como observa Bachelard (1978, p. 24) em sua fenomenologia da imaginação material, “a brancura da neve é um absoluto que não suporta meios-tons. É toda presença ou toda ausência.” Nesse instante, o ser contempla a plenitude da presença, antes de retornar à solidão que o espera. A neve não é apenas cenário, mas experiência de suspensão: pureza que acolhe sem julgar, brancura que silencia o horror e, por um breve intervalo, permite pressentir a possibilidade de um recomeço.

É nesse momento que ele encarna o sentido mais profundo do verbo “criar”, forma arcaica derivada do latim *creare*, que deu origem tanto a criar quanto a criatura. Diferentemente do uso moderno, “criar” conserva a dimensão sagrada e originária do ato de dar existência: não apenas produzir algo, mas “fazer-ser”, trazer à presença o que antes não era. O criado torna-se coautor de si, o ser que, privado de origem amorosa, aprende a criar-se (CUNHA, 1982).

Del Toro filma essa transfiguração como uma teofania silenciosa: o horror se abre ao sagrado, e o sagrado se manifesta na matéria fria e luminosa do mundo. É o instante em que o ser, purificado pelo encontro, permanece e nesse permanecer se revela. Da cabana escura à luminosidade total, o cinema torna-se revelação do humano enquanto presença..

É exatamente nesse encontro, nessa fronteira que a poesia opera, não para explicar, mas para sustentar o tremor do não dito, a vibração daquilo que ainda não é e, talvez, jamais venha a ser plenamente, mas que insiste em acontecer no “entre”. Como propõe Blanchot (1955, p. 85): “A poesia não revela um sentido oculto; ela ex-põe o vazio essencial do sentido, sua demora, sua ausência ativa”. O verbo “ex-pôr”, aqui separado intencionalmente por um hífen, ilumina o ato de colocar para fora, de despir o sentido, mostrando não uma presença plena, mas sua ausência constitutiva, sua demora e suspensão que sustentam



a potência poética do não dito. Mas não é essa, afinal, a vocação da poesia? Tornar visível o que vacila entre as formas, dar corpo ao que escapa às categorias fixas, abrir fendas no visível e no pensável.

6 O ESPAÇO ONDE TUDO SE PASSA: O “ENTRE” COMO MORADA DO ENCONTRO

Para Martin Buber, o “entre”, “o inter-humano” (das *Zwischenmenschliche*) é o espaço relacional onde o Eu e o Tu se encontram e se tornam presença. Não é o Eu nem o Tu isoladamente, mas o “entre” que os faz ser, instaurando uma reciprocidade viva. Esse “entre” não é ausência nem simples mediação, mas campo de revelação e de correspondência, onde o ser se manifesta. O “entre” é, assim, o lugar do vínculo e da presença, o espaço em que o humano acontece no face a face. (BUBER, 1977, p. 11).

De modo análogo, Gilles Deleuze compreende o “entre” (“entre-deux” - entre dois) como o recinto do devir, isto é, do que está em processo de transformação. Não se trata de uma mediação entre dois polos fixos, mas de um campo de passagem, criação e diferença. Como afirma o autor: “O entre não é o meio de duas coisas, mas o lugar onde tudo se passa” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 323). O “entre”, para Deleuze, é força produtiva, princípio de metamorfose, o próprio movimento vital que recusa fixações.

Entre Buber e Deleuze, o “entre” revela-se como o território do possível: espaço onde a existência se renova pela relação e pelo devir.

Daí nasce a possibilidade do perdão, que se cumpre no desfecho da narrativa. O criado, ao confrontar seu criador, não o destrói, compreende que o ódio é a recusa do encontro. Ele perdoa, porque agora reconhece o outro como Tu, e não mais como Isso. O perdão torna-se, assim, o fruto maduro da experiência do velho cego: gesto que fecha o ciclo ontológico, transformando a criatura em pessoa.

Para Gabriel Marcel (1963), o perdão é “fidelidade à presença, mesmo quando ela falha” (MARCEL, 1963, p. 87). Assim, o Criado torna-se verdadeiramente humano quando preserva viva a memória do encontro mesmo após a perda. O perdão é, portanto, a forma mais alta de presença: uma ontologia da permanência no outro.

7 PALAVRAS FINAIS DE UMA INTERPRETAÇÃO

A existência só se revela quando duas presenças se tocam e, nesse toque, algo que nenhuma delas possuía isoladamente começa a acontecer. O encontro não é um acréscimo ao viver, mas seu núcleo secreto: aquilo que faz do existir mais do que mera sobrevivência e o eleva ao estatuto de sentido. No gesto silencioso do velho que acolhe a criatura e na criatura que, ao ser acolhida, descobre-se possível, cumpre-se uma verdade antiga: é sempre o outro que nos inaugura.

A hospitalidade que nada exige e nada julga, torna-se o lugar mais alto da experiência humana, porque ali onde o olhar não pesa, o ser pode finalmente emergir. Nesse instante, o cinema deixa de ser apenas narrativa e se converte em revelação do outro, mostrando que a vida não se realiza em si mesma,



mas no entre, na frágil dobra onde dois mundos se aproximam. O encontro é esse espaço intermédio, onde nenhuma identidade é fixa, onde tudo pode novamente começar.

É por isso que cada leitura, cada olhar que pousa sobre a obra, reabre o mistério: não há última palavra para o encontro, porque ele é sempre maior do que os que o vivem. A criatura sai da cabana e atravessa a neve não para concluir algo, mas para mostrar que o ser nasce sempre na travessia. Nada é mais profundo do que reconhecer-se visto; nada é mais originário do que ver o outro surgir diante de nós, como se sua aparição organizasse o caos e desse forma ao que ainda não sabíamos nomear.

A vida inteira poderia ser pensada como sucessão de epifanias discretas: instantes em que, por um breve milagre, deixamos de estar sós no mundo. Ali onde dois seres se reconhecem, ainda que por um momento, germina algo semelhante a uma alma, não porque uma parte escondida se acenda, mas porque o sentido, finalmente, encontra lugar para habitar. O encontro é isso: a possibilidade de que o ser, antes disperso, se concentre e diga “aqui estou”. E talvez seja apenas aí que a existência, enfim, começa.



REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria José de Almeida. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- BASTOS, Nicolay. “Frankenstein”: Guillermo del Toro realiza sonho de infância com novo filme. CNN Brasil, São Paulo, 6 nov. 2025. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/frankenstein-guillermo-del-toro-realiza-sonho-de-infancia-com-novo-filme/>. Acesso em: 12 nov. 2025.
- BUBER, Martin. Eu e Tu. Trad. Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Moraes, 1977.
- CNN BRASIL. Guillermo del Toro fala sobre Frankenstein: “história mais querida”. 2025. Disponível em: [fonte]. Acesso em: 12 nov. 2025.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mille Plateaux. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DEL TORO, Guillermo. Frankenstein [Filme]. México/EUA: Universal Pictures, 2024.
- DESCARTES, René. Meditações metafísicas. São Paulo: Abril Cultural, 1996.
- FRANKL, Viktor E. Em busca de sentido. Petrópolis: Vozes, 1989.
- KANT, Immanuel. Crítica da razão pura. Trad. Valerio Rohden. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- KIERKEGAARD, Søren. Temor e tremor. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- LÉVINAS, Emmanuel. Totalidade e Infinito: ensaio sobre a exterioridade. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MARCEL, Gabriel. O mistério do ser. Trad. Antônio da Costa Leal. São Paulo: Duas Cidades, 1963.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Trad. Carlos A. Ribeiro Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MILTON, John. Paraíso perdido. Trad. Antônio José Lima Leitão. São Paulo: Editora 34, 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PLATÃO. Fédon. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1997.