



A SAÍDA DOS TRENS (2020), DE RADU JUDE: FOTOGRAFIA, CINEMA E MEMÓRIA DO HOLOCAUSTO

THE EXIT OF THE TRAINS (2020), BY RADU JUDE: PHOTOGRAPHY, CINEMA AND MEMORY OF THE HOLOCAUST

Prof. Dr. Marcos C. P. Soaresⁱ

RESUMO – Este artigo analisa o documentário **A saída dos trens** (2020), de Radu Jude, situando-o no contexto da “Nova Onda Romena” e do conjunto de obras do diretor dedicadas à revisão crítica da participação da Romênia no Holocausto. Partindo do exame de sua estrutura formal, baseada na articulação de retratos fotográficos de vítimas, imagens de arquivo, testemunhos e documentos históricos, discute-se como o filme constrói uma reflexão sobre memória, violência histórica e representação do genocídio.

O estudo investiga o papel central da fotografia na restituição da singularidade das vítimas do massacre de Iași e dos chamados “trens da morte”, contrapondo-se aos processos de abstração estatística da violência de massa. Analisa-se ainda a relação entre fotografia e morte à luz das reflexões de Roland Barthes, bem como os procedimentos de montagem, citação e reutilização crítica do arquivo em diálogo com Walter Benjamin e Guy Debord. Argumenta-se que o filme transforma o arquivo fotográfico em instrumento de



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem

Nº 7

Ano III

julho/2026

ISSN 3085-7309

memória histórica e de resistência ao esquecimento, ao mesmo tempo que problematiza as relações entre modernidade, burocracia e barbárie.

PALAVRAS-CHAVE – Radu Jude; fotografia; memória; Holocausto; arquivo; documentário; massacre de Iași.

ABSTRACT – This article analyzes the documentary *The Exit of the Trains* (2020), directed by Radu Jude, situating it within the context of the Romanian New Wave and among the filmmaker's works devoted to critically revisiting Romania's participation in the Holocaust. Through an examination of its formal structure—based on the articulation of victims' photographic portraits, archival images, testimonies, and historical documents—the study discusses how the film reflects on memory, historical violence, and the representation of genocide. Particular

attention is given to the role of photography in restoring the individuality of the victims of the Iași massacre and the so-called death trains, opposing the statistical abstraction of mass violence. The article further explores the relationship between photography and death through Roland Barthes's reflections, while also examining the film's strategies of montage, citation, and critical reuse of archival materials in dialogue with Walter Benjamin and Guy Debord. It argues that the film transforms the photographic archive into an instrument of historical memory and resistance to oblivion, while simultaneously exposing the connections between modernity, bureaucracy, and barbarism.

KEYWORDS – Radu Jude; photography; memory; Holocaust; archive; documentary film; Iași massacre.

Introdução

Lançado em 2020, o documentário **A saída dos trens** (em romeno, *Ieșirea trenurilor din gară*), realizado por Radu Jude, ocupa uma posição singular não apenas na filmografia de seu realizador, mas também no panorama

do cinema documental contemporâneo. A carreira do diretor romeno, que já dirigiu cerca de doze longas-metragens, entre ficções e documentários, além de mais de vinte curtas-metragens, oferece elementos suficientes para situá-lo entre as vozes mais



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem

Nº 7

Ano III

julho/2026

ISSN 3085-7309

expressivas do cinema contemporâneo. Em 2021, Jude recebeu o Urso de Ouro no Festival de Berlim por **Má Sorte no Sexo ou Pornô Acidental**, filme que chegou aos cinemas brasileiros em 2022. O enredo gira em torno de uma professora respeitada de Bucareste, cuja vida sofre uma reviravolta quando um vídeo íntimo gravado com o marido vaza na internet. Diante do pânico moral de pais ultraconservadores que exigem sua demissão, a protagonista se recusa a ceder e confronta seus algozes. A longa sequência de discussão entre a docente acusada, os pais irascíveis e as autoridades escolares, que ocupa parte considerável da película, reintroduz no cinema contemporâneo as formas cênicas do debate político, de raízes épicas, compondo um amplo painel das regressões ideológicas do país. Ao mesmo tempo, o longa suscita questões sobre as linhas de continuidade entre as instituições da Romênia capitalista contemporânea, empenhada em se modernizar a qualquer custo, e a herança das estruturas caducas da ditadura comunista, cujos representantes figuram entre o conjunto de personagens.

No Brasil, o filme mais conhecido de Jude é **Não Espere Muito do Fim do Mundo** (2023), uma comédia satírica

sobre as realidades opressivas da chamada *gig economy* – isto é, a precarização generalizada das relações de trabalho – e da exploração corporativa na periferia do capitalismo. As convergências entre as cenas de trabalho da protagonista e as sequências que mostram sua circulação por diferentes espaços urbanos revelam a presença de tempos mortos, de espera exaustiva e não remunerada, por meio de procedimentos formais que decorrem, em parte, de descobertas realizadas durante a produção de *A saída dos trens*, como veremos adiante. Recentemente, no Festival de Cannes de 2026, o diretor apresentou seu novo filme, **O Diário de uma Camareira**, adaptação do romance homônimo do escritor francês Octave Mirbeau, publicado originalmente em 1900 e adaptado para o cinema por Jean Renoir (1946), Luis Buñuel (1964) e Benoît Jacquot (2015). Dessa vez, o longa aborda questões relacionadas à imigração romena – um dos maiores fluxos migratórios internos da União Europeia (estima-se que, entre 1989 e 2019, a população da Romênia tenha diminuído em mais de 3,5 milhões de habitantes). Como se pode perceber por esse breve panorama, trata-se de um cineasta que não evita a polêmica.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem

Nº 7

Ano III

julho/2026

ISSN 3085-7309

Para reforçar o interesse do caso romeno para a compreensão de fenômenos contemporâneos em escala global, vale a pena lembrar que, no âmbito do cinema recente, um dos melhores filmes alemães das últimas décadas, **Toni Erdmann** (2016), dirigido por Maren Ade, trata justamente das desventuras de uma jovem empresária alemã que trabalha como consultora para uma companhia internacional dedicada à “modernização” da Romênia. O filme mostra a voracidade com que as elites locais se aliam às corporações internacionais – lideradas pelos Estados Unidos, evidentemente – para lançar na miséria um enorme contingente de pessoas relegadas à periferia da periferia. Como apontamos em outro lugar, uma sequência do filme mostra a visita da protagonista à Embaixada dos Estados Unidos, ocasião em que um político aponta, em inglês:

[...] para um novo caminho a ser seguido na Romênia pelas empresas internacionais após “uma série de falhas do governo”, defendendo que o foco passasse a recair sobre “reformas, modernização e investimentos em infraestrutura”. Acrescentava ainda que “a Romênia

oferece oportunidades significativas para as empresas americanas, com produtos, serviços ou tecnologias que atendam à crescente demanda privada ou contribuam para as prioridades de desenvolvimento do país.” (SOARES; KRUGER, 2020, p. 92).

A saída dos trens, por sua vez, aborda um tema espinhoso e ainda altamente controverso na Romênia: o massacre de Iași, segunda maior cidade do país, ocorrido em junho de 1941 e considerado um dos episódios mais brutais do extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Sua proposta formal é igualmente radical: ao longo de cerca de três horas, o espectador é inicialmente confrontado com retratos fotográficos das vítimas, acompanhados pela leitura de testemunhos e documentos biográficos, para, em seguida, assistir a uma extensa sequência de fotografias de arquivo relacionadas ao massacre e aos chamados “trens da morte”. O filme afasta-se das convenções narrativas do documentário histórico, pois não há reconstituições dramáticas, entrevistas contemporâneas, imagens dos locais da tragédia, nem qualquer tentativa de dramatização convencional. Em vez disso, Jude constrói um dispositivo



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

austero que articula fotografia, voz e arquivo. O resultado é uma reflexão sobre a violência histórica, os limites da representação do genocídio e a própria natureza da imagem fotográfica.

Este ensaio pretende situar **A saída dos trens** no interior da trajetória de Radu Jude e do contexto da Nova Onda Romena; examinar sua relação com outras obras do diretor dedicadas à memória do genocídio judaico na Romênia; analisar o papel das fotografias, dos testemunhos e da narração em voz over na estrutura do filme; discutir a centralidade da imagem fotográfica a partir das reflexões de Roland Barthes sobre fotografia e morte; e, por fim, investigar os procedimentos de montagem, citação e reutilização crítica do arquivo em diálogo com Walter Benjamin e Guy Debord. Argumenta-se que, ao mobilizar esses recursos formais, o filme transforma o arquivo fotográfico em instrumento de memória histórica e de resistência ao esquecimento, ao mesmo tempo que evidencia as relações entre modernidade, burocracia e barbárie.

Radu Jude e a “Nova Onda Romena”

A chamada “Nova Onda Romena” constitui um dos movimentos cinematográficos mais importantes surgidos na Europa após os anos 2000. Seu aparecimento está ligado às transformações ocorridas no país após a queda do regime de Nicolae Ceaușescu, em 1989, e ao processo de redefinição da sociedade romena diante do legado do comunismo. Convém lembrar que o fim da chamada era comunista na Romênia apresentou características bastante distintas daquelas observadas na maior parte das sociedades do Leste Europeu entre 1989 e 1991. Enquanto em países como Polônia e Hungria a transição ocorreu por meio de negociações políticas e mobilizações relativamente pacíficas, na Romênia ela foi marcada pela violência, pelo colapso abrupto do regime e pela execução sumária do líder comunista. A perspectiva de uma ruptura radical, de feições potencialmente democráticas, conviveu, desde então, com o fato de que muitas das reformas introduzidas no país para viabilizar a transição ao capitalismo foram conduzidas pela antiga elite comunista, que permaneceu no poder. Muitos dos diretores da Nova Onda Romena voltaram-se justamente para uma



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

análise criativa desse impasse histórico. Entre os principais nomes do movimento destacam-se Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu e o próprio Radu Jude. Embora apresentem diferenças significativas entre si, esses realizadores compartilham algumas características recorrentes: o uso de planos longos, o ritmo dilatado, o realismo observacional, a atenção ao cotidiano, o interesse pelas estruturas burocráticas e a análise crítica das continuidades entre passado e presente. Como afirma um estudo sobre Jude:

Os filmes considerados parte do NRC apresentavam espaços urbanos romenos contemporâneos ou eram ambientados em um passado histórico recente – o final da década de 1980 ou, em outras palavras, o último suspiro da era socialista de Estado da Romênia (1948-1989). Esses cenários eram fotografados em um estilo que sugeria a ausência de iluminação artificial e conotava um realismo cru ou naturalista, em virtude de suas associações com o documentário observacional ou com filmagens amadoras em vídeo. As histórias tendiam a se desenrolar em um período muito curto – geralmente não mais do que algumas horas, ou seja, pouco mais do que o próprio

tempo de exibição dos filmes. A narrativa costumava acompanhar ou observar (de maneira a sugerir uma câmera levemente personificada, uma testemunha invisível) um único protagonista ou grupo de personagens, enquanto estes tentavam lidar com uma crise, superar uma provação ou cumprir algum prazo. (GORZO; LAZAR, 2023, p. 33).

Filmes como **A morte do Sr. Lazarescu** (2005), de Cristi Puiu, **A leste de Bucareste** (2006), de Corneliu Porumboiu, e **4 meses, 3 semanas e 2 dias** (2007), de Cristian Mungiu, tornaram-se emblemáticos por sua abordagem rigorosa dos efeitos sociais do período comunista. Neles, o passado aparece não como objeto de reconstrução histórica, mas como uma presença persistente que continua a moldar as relações contemporâneas.

Observa-se, nesse conjunto de obras tão diversas, um renovado interesse por uma estética realista, entendida não como simples mimese das superfícies do mundo imediatamente observável, mas como tentativa de apreensão crítica dos modos pelos quais as transformações do período se materializam em novos hábitos, espaços e estruturas sociais. Uma das descobertas estéticas mais



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

significativas desses filmes consiste precisamente na formalização de certo “espanto” diante de fenômenos já naturalizados nas sociedades contemporâneas, convertendo a tendência à descrição e à documentação naturalista em impulso investigativo e crítico, com possíveis afinidades com o efeito de distanciamento brechtiano. Ao mesmo tempo, a crueza da fotografia, que recusa qualquer forma de embelezamento, insiste em registrar as ruínas – em muitos casos literalmente – do passado recente.

Radu Jude pertence a uma geração ligeiramente posterior dentro desse movimento. Seus primeiros filmes dialogam com o realismo da Nova Onda, mas gradualmente desenvolvem um estilo mais experimental. Ao longo da década de 2010, sua obra afastou-se do minimalismo narrativo característico dos primeiros representantes da tendência e passou a incorporar a colagem, o arquivo, o ensaio audiovisual, a ironia autorreflexiva e procedimentos de apropriação de imagens. Nesse sentido, Jude pode ser compreendido como um cineasta que leva as preocupações históricas da Nova Onda Romena a um novo terreno formal. Se os primeiros realizadores do movimento exploravam

sobretudo a memória do comunismo, Jude ampliou o escopo dessa investigação para incluir períodos anteriores da história romena, especialmente a presença do fascismo, do nacionalismo de direita e da participação romena no Holocausto.

A questão do Holocausto na filmografia de Radu Jude

A saída dos trens não surge de forma isolada na filmografia de Radu Jude. O longa integra um conjunto de trabalhos nos quais o diretor procura confrontar o apagamento histórico da violência antisemita perpetrada pelo Estado romeno durante a Segunda Guerra Mundial. Um marco importante nesse percurso é **Aferim!** (2015). Embora ambientado no século XIX, o filme examina formas históricas de racismo e exclusão presentes na sociedade romena por meio da narrativa da perseguição a um personagem cigano, evidenciando mecanismos de dominação que ultrapassam seu contexto específico e projetam-se sobre a história mais ampla do país.

A questão judaica aparece de forma mais direta em **A nação morta** (2017). Nesse filme, Jude utiliza fotografias produzidas entre as décadas de 1930 e



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem

Nº 7

Ano III

julho/2026

ISSN 3085-7309

1940 por Costică Acsinte, considerado um dos mais importantes fotógrafos romenos da primeira metade do século XX, cuja documentação da vida em pequenas cidades do país resultou em um arquivo de mais de cinco mil negativos em placas de vidro. Enquanto observamos retratos aparentemente banais da população romena – cenas domésticas e situações cotidianas – ouvimos textos que descrevem a intensificação da perseguição aos judeus. Constrói-se, assim, uma tensão fundamental entre a aparente normalidade inscrita nas fotografias e a violência evocada pela trilha sonora. Essa estratégia antecipa vários dos procedimentos que seriam levados ao extremo em **A saída dos trens**. Em ambos os casos, o arquivo fotográfico transforma-se em um espaço de conflito entre aquilo que a imagem mostra e aquilo que a história apaga, oculta ou revela.

Nessa perspectiva, outro filme fundamental é **Eu Não me Importo se Entrarmos para a História Como Bárbaros** (2018). A obra acompanha uma encenadora teatral que tenta organizar, com patrocínio oficial, uma reconstituição pública do massacre de Odessa, ocorrido entre o final de 1941 e o início de 1942, quando dezenas de

milhares de judeus foram exterminados na cidade ucraniana pelas tropas romenas, então aliadas da Alemanha nazista. O filme investiga as resistências contemporâneas ao reconhecimento da participação romena no Holocausto, resistência que se manifesta inclusive entre os integrantes do elenco durante os ensaios da encenação. A discussão desloca-se, assim, do passado para o presente, mostrando como o negacionismo e a relativização da violência permanecem ativos. Nesse aspecto, o filme retoma e amplia uma das marcas centrais de **A leste de Bucareste** (2006), de Corneliu Porumboiu, uma das obras mais significativas da Nova Onda Romena. O filme acompanha a gravação de um programa de televisão no qual moradores de uma cidade próxima a Bucareste discutem os acontecimentos da Revolução Romena de 1989. Ao longo do debate, os eventos relativamente recentes dissolvem-se sob o peso do esquecimento, da relativização, das idiossincrasias pessoais dos entrevistados e das pressões exercidas por produtores e espectadores. O jogo cênico entre o estúdio e seus bastidores revela, desse modo, a “evanescência do real” –



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

expressão recorrente na teoria contemporânea – não como um dado ontológico da representação, mas como efeito de pressões institucionais e políticas que moldam ativamente os registros oficiais e a memória coletiva.

Sob diversos aspectos, **A saída dos trens** representa um ponto culminante desse projeto artístico e intelectual. Se **A nação morta** investigava a coexistência entre normalidade social e perseguição antissemita, e **Eu Não me Importo se Entrarmos para a História Como Bárbaros** discutia os conflitos envolvidos na constituição da memória pública, **A saída dos trens** concentra sua atenção diretamente nas vítimas. O filme reconstrói os acontecimentos relacionados ao massacre de Iași, ocorrido entre 28 e 30 de junho de 1941. Após a entrada da Romênia na guerra ao lado da Alemanha nazista, autoridades militares e policiais organizaram uma ampla operação repressiva contra a população judaica da cidade. Milhares de pessoas foram assassinadas nas ruas, em delegacias, quartéis e espaços públicos. Além das execuções diretas, milhares de judeus foram confinados em vagões de carga sem água, ventilação ou condições mínimas de sobrevivência. Os chamados “trens da

morte” circularam durante dias sob calor extremo, e muitos dos deportados morreram por asfixia, sede ou exaustão. Estima-se que mais de treze mil judeus tenham sido mortos nessa operação, considerada um dos episódios mais violentos do Holocausto no território romeno.

A estrutura formal de *A saída dos trens*

A saída dos trens divide-se em duas grandes partes. Na primeira, intitulada “Depoimentos e testemunhos”, observamos dezenas de fotografias de vítimas, enquanto vozes leem depoimentos e informações biográficas. O ritmo é agonizantemente lento. Cada imagem permanece na tela por tempo suficiente para que o espectador examine detalhes do rosto, da postura e do enquadramento. Na segunda parte, mais breve, intitulada “Imagens”, o filme apresenta uma extensa sucessão de fotografias documentais produzidas durante ou imediatamente após o massacre. Essa estrutura estabelece uma passagem significativa: inicialmente nos deparamos com indivíduos; em seguida, somos confrontados com a violência histórica em sua dimensão coletiva. O filme recusa, portanto, a



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

lógica espetacular que marca tantos longas-metragens dedicados ao tema. Não há montagem acelerada nem manipulação dramática das emoções. A repetição sistemática dos rostos produz uma experiência temporal distinta, fundada na contemplação e na duração. A estratégia aproxima-se daquilo que alguns teóricos denominam “cinema de arquivo”. Contudo, Jude radicaliza esse modelo ao reduzir os elementos cinematográficos tradicionais. O movimento é mínimo, a continuidade narrativa é escassa e fragmentária e a ação principal já foi concluída antes mesmo do início do filme. O que resta é o confronto entre o presente do espectador e os vestígios materiais do passado.

A fotografia ocupa o centro absoluto da obra. Cada retrato funciona simultaneamente como documento histórico e como presença humana. A força dessas imagens deriva justamente de sua aparente banalidade. Muitas delas são retratos familiares, fotografias de estúdio ou imagens produzidas para fins administrativos – passaportes e outros documentos –, instantâneos pertencentes ao universo cotidiano da vida social. A tragédia emerge retrospectivamente, pois sabemos que

aqueles indivíduos serão assassinados. Esse conhecimento transforma radicalmente nossa relação com as imagens, já que a fotografia deixa de ser apenas um registro “objetivo” do passado para tornar-se um testemunho involuntário da destruição futura, instaurando uma tensão temporal entre passado, presente e futuro. Jude explora essa condição com extrema precisão: ao prolongar a duração de cada imagem, impede que a fotografia seja consumida rapidamente. O espectador é compelido a permanecer diante do rosto fotografado e a reconhecer sua singularidade.

Ao mesmo tempo, o filme rejeita o tratamento digital das fotografias – um dos pilares centrais do cinema comercial contemporâneo – para exibir deliberadamente as marcas de desgaste dos retratos, visíveis na forma de corrosão química, rasgos, dobraduras, oxidação e vestígios de grampos e carimbos. Com frequência, os depoimentos são lidos sobre um quadro negro, sugerindo a ausência de documentação referente à vítima em questão. A memória surge, assim, não como fruto da vontade individual, mas como um processo material cuja sobrevivência depende da preservação



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

ativa – inclusive técnica – dos registros históricos.

Por outro lado, as particularidades dos rostos de cada vítima, cada qual inesquecível à sua maneira, confrontam-se com o próprio acúmulo dos fotogramas. Após mais de duas horas de exposição das imagens, em um ritmo dolorosamente lento, é a memória do espectador que entra em jogo. Como reter, de cada fisionomia, aquilo que a torna singular? Em que medida a memória individual é capaz de processar a magnitude dos acontecimentos narrados? Seria legítimo reduzir o número de imagens para conferir maior dramaticidade a algumas delas? Ao adotar um método de encadeamento que incorpora criticamente a lógica da serialização, o diretor impõe ao espectador – preso entre o horror inevitável despertado pelas imagens e a ameaça do tédio acumulado – um desafio simultaneamente cognitivo e moral.

Sob essa perspectiva, ganha relevo o caráter autorreflexivo do filme. Ao encadear fotogramas isolados em uma sequência narrativa mínima, **A saída dos trens** reconstitui e explicita o próprio processo constitutivo do cinema como arte tecnológica. Simultaneamente, o filme remete ao

espírito de modernidade que presidiu ao nascimento da sétima arte ao citar implicitamente uma das obras inaugurais da história do cinema, **A chegada do trem à estação** (1895), dos irmãos Lumière. Contudo, se no caso francês é a confiança triunfante na modernização do país que impulsiona as locomotivas projetadas na tela, o que dizer do filme de Jude, que paralisa o movimento e apresenta a chegada dos trens como expressão máxima da barbárie? O escritor italiano Primo Levi, ao refletir sobre sua experiência em Auschwitz, observa a relação entre a modernidade dos trens comerciais e a barbárie nazista:

Quase sempre, no início da sequência da recordação, está o trem que assinala a partida para o desconhecido: não só por razões cronológicas, mas também pela crueldade gratuita com que eram empregadas para um objetivo incomum aquelas composições de vagões de carga normalmente inócuas. Não há diário ou narrativa em que não surja o trem, o vagão blindado, transformado de veículo comercial em prisão ambulante ou mesmo em instrumento de morte. Está sempre lotado, mas parece haver um cálculo grosseiro no número de pessoas que, em cada caso, nele eram reunidas: entre



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

cinquenta e cento e vinte, segundo a distância da viagem e o nível hierárquico que o sistema nazista atribuía ao “material humano” transportado. (LEVI, 2016, p. 93)

Nesse momento, lembramo-nos de que o outro filme consagrado dos irmãos Lumière, igualmente um marco da história do cinema, é justamente a breve sequência que mostra os operários deixando a fábrica da família em Lyon, em **A saída dos operários da fábrica** (1895). Aqui, a alegria dos trabalhadores, que sorriem para a câmera, tem o suporte da “fidelidade” do registro fotográfico para promover a ideia de um ponto de vista pretensamente objetivo, marcado pelo processo físico-químico de captação de imagens. Mas o que se passaria fora do quadro? Teria a imagem “realista”, exemplo da pujança inabalável do sistema fabril, um pressuposto de encenação? Embora os Lumière não tenham desenvolvido explicitamente os vínculos entre essas duas obras, talvez não fosse excessivo sugerir que Jude leva adiante um raciocínio já insinuado no próprio título de seu filme, que combina referências aos dois curtas franceses. Corrobora essa conjectura o fato de que as narrações em voz over que pontuam o documentário insistem

em explicitar, em cada caso, a profissão e as atividades laborais das vítimas.

Poderíamos, então, aventar a hipótese de que a clareza a respeito das agruras da modernização forçada na Romênia contemporânea favorece uma compreensão mais aguda dos vínculos entre modernização e regressão histórica, vínculos que marcaram o passado e continuam a assombrar grande parte do mundo atual. A escolha do Holocausto como tema central teria, desse ponto de vista, a vantagem de tornar particularmente visível a articulação entre o moderno (o trem, o ímpeto organizativo) e o arcaico (o extermínio em massa).

Por outro ângulo, é notável a convergência, em **A saída dos trens**, entre o horror suscitado pelas fotografias e aquilo que anteriormente denominamos ameaça de tédio acumulado, capaz de tensionar a atenção do espectador. Na confluência entre indignação e saturação emerge um novo nível de comentário autorreflexivo: seríamos ainda capazes de nos indignar diante da inflação de imagens de violência que nos assaltam diariamente por meio dos veículos de comunicação de massa? Estaria o horror naturalizado em nossa vida social? Como representar um genocídio



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

sem transformá-lo em espetáculo? Como mostrar a violência sem convertê-la em objeto de consumo visual? Mais do que oferecer respostas, o filme lança essas questões ao espectador, convidando-o a refletir sobre os limites da representação e sobre as formas contemporâneas de percepção da violência histórica.

Voz over, arquivo e burocracia

A voz over desempenha papel fundamental na construção do filme. Nesse caso, o procedimento não funciona como comentário interpretativo nem como narração tradicional. Em grande medida, limita-se à leitura de documentos, testemunhos, registros administrativos e relatos produzidos por sobreviventes. Frequentemente, são as esposas, os filhos ou outros familiares das vítimas que falam, narrando, a partir de uma distância temporal – o presente do espectador –, os acontecimentos trágicos de 1941. Assim, diante do primeiro retrato, uma voz afirma, lançando-nos diretamente ao coração dos eventos retratados, sem qualquer introdução ou prelúdio:

No dia 29 de junho de 1941, meu marido, Abramovici Herman, foi

levado à delegacia de polícia, colocado no Trem da Morte, onde morreu a caminho de Podu Iloaiei. (00:23)

Logo em seguida, ouvimos outro testemunho:

Na manhã do dia 29 de junho, quando retornava do hospital onde trabalhava como radiologista, deparei-me com uma gangue – dois policiais, um sargento e algumas crianças ciganas armadas com bastões, liderados por um homem que eu conhecia muito bem. Ele entrou em nosso quintal e exigiu que todos saíssemos de casa. Em seguida, golpeou minha sobrinha e meu irmão com um bastão. Fomos levados à delegacia juntamente com dezenas de outros judeus. As mulheres foram dispensadas, mas os homens foram obrigados a permanecer ali. Nunca mais vi nenhum dos três homens de nossa família. (01:18)

Os relatos acumulam-se progressivamente, ocupando o lugar das dramatizações características dos documentários convencionais. Enquanto o espectador é levado a imaginar os horrores descritos pelas vozes, instaura-se uma lacuna entre presença – as fotografias e os testemunhos sonoros – e ausência – a invisibilidade dos acontecimentos



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

narrados. Forma-se, desse modo, um vazio no centro da representação: seriam as fotografias individuais capazes de revelar o desastre coletivo que simultaneamente expõem e ocultam?

Assim como ocorre com os retratos, os depoimentos também se organizam entre dois polos. De um lado, a singularidade devastadora de cada experiência individual; de outro, o risco de homogeneização produzido pela repetição de dezenas de testemunhos semelhantes. Do ponto de vista discursivo, cada fala reitera elementos recorrentes, ainda que com variações por vezes significativas. Na maior parte dos casos, as detenções arbitrárias, as idas forçadas às delegacias, os atos de violência, as humilhações públicas, as execuções sumárias e o transporte nos chamados “trens da morte” compõem um padrão reconhecível, no qual se entrelaçam detalhes particulares, como nomes, profissões e trajetórias pessoais.

Entretanto, o aspecto mais perturbador desses relatos – e talvez uma das descobertas artísticas mais notáveis do filme – reside na forma de sua enunciação. Evidentemente, dada a gravidade dos acontecimentos, não se trata de vozes indiferentes ou

desprovidas de emoção. Contudo, o registro vocal incorpora certa distância temporal por meio de uma prosódia que se aproxima do depoimento protocolar, preparado previamente e lido diante de um microfone. Se, em um primeiro momento, o choque decorre do contraste entre os retratos inocentes – muitas vezes fotografias destinadas a documentos – e os conteúdos das narrações, que projetam sobre aquelas imagens um destino inimaginável no instante de sua produção, aos poucos essa relação se transforma de maneira mais sutil.

O procedimento cria uma tensão entre dois regimes discursivos. Por um lado, temos vozes individuais que relatam experiências concretas de perseguição, prisão e assassinato. Por outro, a forma da locução sugere a incorporação desses testemunhos ao universo dos documentos burocráticos, produzidos e arquivados pelas instituições do Estado moderno. Essa oposição evidencia um aspecto essencial do registro histórico – especialmente dos genocídios modernos –: sua profunda dependência de procedimentos burocráticos. A violência não emerge apenas de explosões irracionais de ódio; ela é organizada, registrada, catalogada e



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

administrada por instituições. Ao reproduzir esses documentos sem dramatização ostensiva, Jude permite que a própria linguagem do arquivo revele sua dimensão desumanizadora. Muito se escreveu sobre as relações entre trauma e arquivo. Em um estudo que aborda o tema a partir de uma perspectiva psicanalítica, Jonathan Boulter observa:

O arquivo, tal como tradicionalmente concebido, é um local de conhecimento, um lugar onde a própria história é alojada, onde o passado é preservado. O arquivo está intimamente ligado à memória cultural, à sua conservação e talvez até à sua ampliação. Entretanto, o arquivo também marca um espaço de ansiedade, precisamente uma ansiedade diante da possibilidade da perda: ele existe apenas como antecipação da perda da história; como tal, trabalha para preservar aquilo que inevitavelmente será perdido. Sua valência temporal é, portanto, fundamentalmente futura. (BOULTER, 2011, p. 3-4)

No filme, a memória surge, assim, mais uma vez como um processo material, condicionado por forças históricas contraditórias: presença e ausência, memória e burocracia, horror e ordem. O desafio enfrentado por Jude

consiste precisamente em distinguir-se dos discursos oficiais sem ignorar, contudo, os vestígios e os efeitos que esses mesmos discursos deixaram registrados.

Fotografia, citação e montagem

Os interessados na reflexão teórica sobre a fotografia talvez se recordem, neste ponto, das formulações de Roland Barthes em *A câmera clara*. Para Barthes, toda fotografia mantém uma relação específica com a morte. A imagem fotográfica certifica que algo existiu diante da câmera, e seu poder deriva justamente do fato de afirmar simultaneamente presença e ausência. O célebre “isso foi” (*ça a été*) constitui, para o autor, o núcleo ontológico da fotografia. Quando observamos imagens de pessoas mortas, essa condição torna-se particularmente intensa: o retrato apresenta alguém que esteve vivo diante da objetiva, mas que já não existe. Segundo Barthes, toda fotografia anuncia uma catástrofe temporal, pois preserva um instante de uma vida destinada ao desaparecimento (BARTHES, 1980).

Constitui-se, assim, uma relação profundamente pessoal entre o observador e a fotografia de um morto. Não por acaso, o caso mais dramático



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem

Nº 7

Ano III

julho/2026

ISSN 3085-7309

para Barthes é sua própria reflexão diante das fotografias de sua mãe falecida. Trata-se de uma experiência que não aspira a qualquer universalidade, mas que permanece como núcleo de sua atenção crítica à imagem fotográfica. É nesse contexto que surge o conceito de *punctum*: “o punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge” (BARTHES, 1980, p. 46). O interesse da fotografia se localizaria, portanto, entre o acaso (a percepção do cerne das coisas jamais pode ser planejada ou prevista) e o pessoal (aquilo que “punge” na recepção individual da imagem).

Em **A saída dos trens**, entretanto, essa dimensão é radicalmente ampliada. O filme não apresenta apenas fotografias de pessoas mortas, mas de pessoas assassinadas. Passamos, assim, da ontologia da imagem à história. O espectador experimenta aquilo que Barthes descreve como a coexistência perturbadora entre passado e presente: os indivíduos fotografados parecem próximos, familiares e reconhecíveis. Contudo, sabemos que pertencem a um mundo destruído. Se a fotografia se converte em espaço de luto, o filme impede que ela seja reduzida a mero objeto sentimental, pois cada retrato

permanece vinculado às condições históricas concretas que produziram a morte de seu retratado. A reflexão barthesiana sobre a temporalidade da imagem adquire, desse modo, uma dimensão explicitamente política.

Nesse sentido, é possível argumentar que os procedimentos adotados por Jude apresentam afinidades com reflexões caras a Walter Benjamin, outra vítima da sanha nazifascista. O primeiro ponto de contato diz respeito à exigência de escovar a história a contrapelo, narrando-a do ponto de vista dos vencidos, conforme formulado nas célebres teses sobre o conceito de história:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1993, p. 226)

Mas também é possível aproximar o filme da prática desenvolvida por Benjamin no **Trabalho das passagens**, em que predominam a citação e a catalogação de textos alheios, reorganizados em novas constelações de sentido. Assim, anúncios de jornal, artigos de revista de época, textos literários de qualidade variável, trechos de manuais técnicos, passagens de guias turísticos, reflexões filosóficas, dentre outras fontes, são retirados de seu contexto original e reagrupados de modo a criar padrões críticos reconhecíveis. Como observa Dolf Oehler:

A citação interrompe ou mesmo explode o falso continuum do tempo, toma o lugar que antes coubera à empatia (*Einfühlung*), assim como acontece no teatro épico, onde ela interrompe a ação; ela suspende o contexto presente, deixa-o de lado para inserir-se em um novo contexto, caracterizado como uma constelação de perigos [...]. A citação estabelece

uma relação entre o agora e o que já foi; produz essa constelação fulgurante, tão amiúde evocada, do antigo e do presente instantâneo. (OEHLER, 2004, p. 242)

Sob essa perspectiva, voltado ao filme de Jude, é o próprio processo de montagem – tanto horizontal, na sucessão das imagens, quanto vertical, na articulação entre som e imagem – que tensiona os diferentes níveis da narrativa, em vez de harmonizá-los, refuncionalizando continuamente os documentos mobilizados pelo filme.

Tal conjunto de procedimentos não é estranho ao universo do cinema experimental. Talvez seja possível estabelecer uma aproximação particularmente fecunda entre a obra de Jude e os filmes de Guy Debord. Embora pertençam a contextos históricos distintos, ambos compartilham um profundo interesse pela reutilização crítica de imagens preexistentes. Em filmes **como A sociedade do espetáculo** (1974) e ***In girum imus nocte et consumimur igni*** (1978), fotografias, imagens jornalísticas, gravuras e fragmentos cinematográficos são retirados de seus contextos originais e reorganizados segundo uma nova lógica crítica (e teórica, no caso de Debord). Imagens



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem

Nº 7

Ano III

julho/2026

ISSN 3085-7309

aparentemente familiares passam, assim, a adquirir significados inéditos quando inseridas em outra estrutura discursiva. Nesse sentido, Debord radicalizava e dava uma direção mais propriamente política para uma tendência do cinema avançado de seu tempo, nos quais uma negatividade radical não era buscada em uma pesquisa semântica empenhada em criar imagens inéditas ou impactantes, mas no aproveitamento dos próprios escombros e símbolos da cultura de massas (anúncios, a cultura pop, o visual da publicidade, dos quadrinhos e da televisão), como se pode constatar, por exemplo, nas obras de Godard e Fellini. De maneira semelhante, as fotografias presentes em *A saída dos trens*, indícios de barbárie, deixam de funcionar como documentos neutros, pois sua reorganização no interior do filme altera radicalmente sua função e seus sentidos históricos.

Conclusão

A saída dos trens ocupa um lugar singular não apenas na obra de Radu Jude, mas também na história recente do documentário. Ao renunciar às formas convencionais de representação do passado traumático – reconstituições dramáticas, entrevistas

explicativas, trilhas sonoras emotivas ou efeitos de espetacularização – o filme constrói um dispositivo rigoroso baseado na duração, na repetição e na confrontação paciente com os vestígios materiais da história. Sua aposta formal consiste em fazer da fotografia não apenas um documento do passado, mas um espaço de encontro entre memória, ausência e responsabilidade histórica.

Ao longo deste artigo, procuramos mostrar que o filme se insere em um projeto mais amplo desenvolvido por Jude de revisão crítica da história romena, particularmente da participação do país no Holocausto. Nesse percurso, **A saída dos trens** representaria um ponto de chegada, ao deslocar a atenção das controvérsias sobre a memória pública para a experiência concreta das vítimas. O acúmulo de retratos e testemunhos restitui, ainda que de modo necessariamente incompleto, a singularidade daqueles que foram reduzidos pelos mecanismos do genocídio à condição de números estatísticos.

A análise permitiu observar também que a força da obra decorre da tensão permanente entre indivíduo e coletividade, presença e ausência,



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem

Nº 7

Ano III

julho/2026

ISSN 3085-7309

memória e arquivo. As fotografias convocam aquilo que Roland Barthes identificou como a coexistência paradoxal entre vida e morte inscrita em toda imagem fotográfica, mas o filme ultrapassa a dimensão existencial dessa reflexão ao reinscrever cada retrato em uma história coletiva de perseguição e extermínio. A ontologia da fotografia é assim atravessada pela história. Paralelamente, os procedimentos de montagem e reutilização do arquivo aproximam Jude de tradições críticas associadas a Walter Benjamin e Guy Debord, para os quais a reorganização de documentos históricos constitui uma forma de intervenção política sobre a memória.

Por fim, o filme sugere uma reflexão mais ampla sobre as relações entre modernidade e barbárie. Os “trens da morte”, símbolo central da narrativa,

condensam de forma exemplar a capacidade das sociedades modernas de colocar seus instrumentos técnicos, administrativos e burocráticos a serviço da destruição em massa. Nesse sentido, *A saída dos trens* não trata apenas de um episódio específico da história romena, mas de um problema histórico de alcance mais geral. Ao exigir do espectador uma atenção prolongada diante dos rostos das vítimas e dos rastros deixados pela violência, o filme resiste à lógica contemporânea da circulação acelerada das imagens e reafirma a memória como prática crítica. Sua realização demonstra que o arquivo pode tornar-se não apenas um repositório do passado, mas também um instrumento ativo de conhecimento histórico, resistência ao esquecimento e interpelação do presente.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADE, Maren (dir.). **Toni Erdmann**. Alemanha; Áustria: Komplizen Film; Coop99 Filmproduktion, 2016. Filme (162 min).
- BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. v. 1: *Magia e técnica, arte e política*. 6. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BOULTER, Jonathan. **Melancholy and the Archive: Trauma, History and Memory in the Contemporary Novel**. London; New York: Continuum, 2011.
- GORZO, Andrei; LAZAR, Veronica. **Beyond the New Romanian Cinema: Cinema, Romanian Culture, History, and the Films of Radu Jude**. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2023.
- JUDE, Radu (dir.). **A nação morta**. Romênia: Hi Film Productions, 2017. Filme (83 min).
- JUDE, Radu (dir.). **A saída dos trens**. Romênia: Micro Film; 4 Proof Film, 2020. Filme (181 min).
- JUDE, Radu (dir.). **Aferim!**. Romênia; Bulgária; República Tcheca: Hi Film Productions, 2015. Filme (108 min).
- JUDE, Radu (dir.). **Eu não me importo se entrarmos para a história como bárbaros**. Romênia: Hi Film Productions, 2018. Filme (140 min).
- JUDE, Radu (dir.). **Má sorte no sexo ou pornô accidental**. Romênia; Luxemburgo; Croácia; República Tcheca: Micro Film et al., 2021. Filme (106 min).
- JUDE, Radu (dir.). **Não espere muito do fim do mundo**. Romênia: 4 Proof Film, 2023. Filme (163 min).
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- LUMIÈRE, Auguste; LUMIÈRE, Louis (dir.). **A chegada do trem à estação**. França: Lumière, 1895. Filme (1 min).
- LUMIÈRE, Auguste; LUMIÈRE, Louis (dir.). **A saída dos operários da fábrica**. França: Lumière, 1895. Filme (1 min).
- OEHLER, Dolf. **Terrenos vulcânicos**. Tradução de Samuel Titan Jr., Márcio Suzuki, Luís Repa e José Bento Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- PORUMBOIU, Corneliu (dir.). **A leste de Bucareste**. Romênia: 42 Km Film, 2006. Filme (89 min).
- PUIU, Cristi (dir.). **A morte do Sr. Lazarescu**. Romênia: Mandragora, 2005. Filme (150 min).



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem

Nº 7

Ano III

julho/2026

ISSN 3085-7309

SOARES, Marcos C. P.; KRUGER, Patrick. Encenando a modernização europeia: *Toni Erdmann*, by Maren Ade. ***Pandaemonium Germanicum***, São Paulo, v. 23, n. 39, p. 86–110, 2020.

ⁱ É Professor Livre-Docente da Universidade de São Paulo (USP).