

Displacement, Memory and Agency in *The Swimmers* (2022) Deslocamento, Memória e Agência em *As Nadadoras* (2022)

Catarina Sampaio

Universidade Aberta/UAb & CEMRI, Portugal

Natália Ramos

Universidade Aberta/UAb & CEMRI, Portugal

Abstract

This paper examines The Swimmers (2022), directed by Sally El Hosaini, focusing on the representation of refugee women and gendered experiences of displacement, memory and agency. Based on the real story of Syrian sisters Yusra and Sara Mardini, the film portrays forced migration through embodied experiences of flight, waiting, training and adaptation across different social and institutional contexts.

Drawing on feminist film theory and critical migration studies, the analysis explores how the film presents citizenship as an unstable and negotiated process shaped by borders, bureaucratic regimes and everyday practices. Attention is given to the ways women's agency emerges through care, perseverance and relational ties, in contexts where access to formal political participation remains constrained.

The paper discusses how visual and narrative choices foreground memory, affect and the body as central elements in the cinematic construction of refugee experience. The sea, sport and movement operate as recurring motifs that connect trauma, endurance and visibility.

The analysis highlights the film's contribution to contemporary debates on migration and gender in Europe and considers cinema as a space where questions of belonging, recognition and participation become visible beyond strictly legal frameworks.

Keywords: Displacement; Women; Memory; Agency; European cinema

Introdução

Em setembro de 2015, a fotografia do corpo do pequeno Alan Kurdi, de três anos, deitado na praia de Bodrum, na Turquia, circulou pelos meios de comunicação de todo o mundo e impôs, ainda que fuzadamente, uma mudança de tom nos debates europeus sobre a chamada “crise de refugiados”. Nesse mesmo verão, as irmãs Yusra e Sara Mardini entravam na água do mar Egeu para puxar a nado o barco em que viajavam: uma embarcação com remendos, sem motor capaz, carregada de mais de vinte pessoas, que chegou finalmente a Lesbos. Mais tarde, uma chegaria às Olimpíadas; outra, à detenção preventiva em Lesbos e a um longo processo judicial associado à criminalização da solidariedade humanitária.

As *Nadadoras* (*The Swimmers*, 2022), documento fílmico realizado pela cineasta britânico-egípcia Sally El Hosaini, parte desta história real para construir uma narrativa cinematográfica sobre a migração forçada

que parece recusar deliberadamente dois dos seus enquadramentos mais comuns: o da vítima passiva à espera da salvação europeia e o do indivíduo excecional que “vence” apesar de tudo. Entre estes dois extremos, o filme instala personagens complexas, trajetórias divergentes e uma atenção ao quotidiano da fuga e da adaptação que raramente se encontra nas representações mediáticas dominantes do refúgio.

A questão que este artigo coloca não é a da fidelidade do filme à história real, mas a das escolhas narrativas e formais que El Hosaini faz para construir essa história e do que essas escolhas revelam sobre os modos como o cinema pode representar, ou interrogar, as experiências de deslocamento forçado marcadas pelo género. Neste sentido, mobilizando teoria feminista do cinema e os estudos críticos das migrações, a análise incide sobre três eixos: a construção de uma cartografia da violência de género ao longo da rota migratória; as formas de agência disponíveis para mulheres refugiadas em contextos de participação formal restrita; e os motivos visuais e narrativos, designadamente o mar, o desporto e o movimento, através dos quais o filme articula deslocamento, trauma, resistência e pertença.

O filme foi produzido pela *Working Title* para a Netflix e estreou no 47.º Festival Internacional de Cinema de Toronto (TIFF) em setembro de 2022, chegando à plataforma em novembro do mesmo ano. A visibilidade considerável da obra, bem como o perfil das irmãs Mardini, que se tornaram figuras públicas internacionais, confere-lhe um lugar particular nos debates contemporâneos sobre migração e género na Europa, tornando relevante a sua análise num momento em que os regimes de fronteira europeus se endurecem e a solidariedade com as pessoas refugiadas continua a ser objeto de contestação política.

Importa notar que *As Nadadoras* surge num momento de expansão significativa do cinema de migração. Num estudo sistemático de 410 filmes, documentários e séries de televisão sobre migração lançados entre 1940 e 2024, cuja base de dados inclui o filme aqui em apreço, Lorenzo Piccoli (2026) identificou duas tendências dominantes no cinema contemporâneo: um “*north-bound bias*”, ou seja, a tendência para centrar as narrativas de migração no movimento em direção à Europa e à América do Norte, e o que designa como o “*espetáculo da mobilidade humana*”, isto é, a prevalência de representações da migração como fenómeno irregular, perigoso e em crise, em detrimento das formas mais ordenadas e legais de mobilidade, que são estatisticamente mais comuns mas cinematograficamente menos

interessantes. A análise de Piccoli (2026) revela também que os temas do deslocamento forçado e da migração irregular são os mais representados no cinema desde 2010, por uma margem crescente. O filme *As Nadadoras* inscreve-se, neste sentido, num dos géneros cinematográficos mais presentes no panorama contemporâneo.

A questão que guia esta análise é, pois, compreender em que medida o filme reproduz ou complica as lógicas de representação identificadas por Piccoli, e é nessa tensão que o seu interesse analítico reside. As secções que se seguem desenvolvem este argumento a partir do enquadramento teórico que sustenta a análise.

Cinema, Género e Migração Forçada

Desde a sua génese, o cinema tem encontrado na migração e no deslocamento uma matéria narrativa e visual de particular intensidade. Hamid Naficy (2001) identificou um modo cinematográfico que designou por *accented cinema*, referindo um conjunto de filmes produzidos por cineastas em situação de exílio ou diáspora, nos quais a própria linguagem fílmica reflete as marcas do deslocamento: a fragmentação, a nostalgia e a ambivalência identitária inscrevem-se tanto no argumento como na *mise-en-scène*. Embora *As Nadadoras* não possa ser plenamente classificado como *accented cinema*, uma vez que não é realizado por uma pessoa em situação de refúgio e se insere numa produção transnacional *mainstream*, a ascendência egípcia de El Hosaini e a composição da equipa criativa, incluindo a colaboração das irmãs Mardini, permitem ler o filme em diálogo com algumas das preocupações de Naficy (2001), sobretudo no que diz respeito ao ponto de vista, à mediação cultural e à inscrição formal da experiência do deslocamento.

Concomitantemente, a noção de "imaginário migratório", entendida como o conjunto de modos coletivos através dos quais as sociedades representam o movimento humano pelas fronteiras, tem sido mobilizada para analisar como o cinema constrói e circula imagens que podem reforçar ou questionar narrativas dominantes (Piccoli 2026). De facto, *As Nadadoras* opera sobre um imaginário já saturado de imagens específicas, como a travessia mediterrânica, o colete salva-vidas ou a multidão no centro de acolhimento, e tem de negociar com esse imaginário preexistente. El Hosaini fá-lo, em vários momentos, por subtração: recusando a dramatização, evitando a câmara lenta, deixando que o peso de certas imagens se faça por contenção e não por amplificação.

Paralelamente, Laura Mulvey (1975), no seu ensaio sobre o prazer visual e o cinema narrativo, conceptualizou o "olhar masculino" como estruturante da linguagem cinematográfica clássica de *Hollywood*, no qual as mulheres são tendencialmente colocadas na posição de imagem, espetáculo e objeto de contemplação, enquanto o homem ocupa a posição ativa de portador do olhar e agente da narrativa. Bell hooks (1992) e Ann Kaplan (1997) aprofundaram e complexificaram este argumento ao cruzá-lo com

as categorias de cultura/etnia e de imperialismo, sustentando que a questão não reside no género, mas na intersecção de múltiplos eixos de subordinação que determinam quem ocupa a posição de sujeito e quem é constituído como o *Outro*. No que se refere às representações cinematográficas de mulheres refugiadas e migrantes, este enquadramento torna-se particularmente pertinente, visto que se trata de mulheres frequentemente racializadas e colocadas numa posição de vulnerabilidade social e institucional que restringe a sua mobilidade, a sua visibilidade e a possibilidade de se apresentarem como sujeitos da própria narrativa.

Liisa Malkki (1996) demonstrou, a partir de uma perspetiva antropológica, como certas representações humanitárias das pessoas refugiadas tendem a produzir aquilo que designou por "mudez" (*speechlessness*): ao apresentá-las sobretudo como corpos sofredores, massas anónimas ou figuras sem identidade individual, comumente privadas de história, voz e contexto político, o discurso humanitário pode reproduzir as assimetrias que afirma querer corrigir. Veja-se como esta crítica tem implicações diretas para a análise cinematográfica: o que faz um filme quando escolhe dar voz e perspetiva às próprias mulheres migrantes e refugiadas em vez de as colocar como objetos de um olhar externo? Que decisões formais sustentam essa escolha metodológica e ética?

Os estudos críticos das migrações têm questionado a categoria de cidadania entendida apenas como estatuto jurídico fixo, deslocando a análise para a cidadania como prática, processo e campo de negociação permanente. Engin Isin e Greg Nielsen (2008) introduziram o conceito de "atos de cidadania" para referir os momentos em que sujeitos, independentemente do seu estatuto formal, se constituem como cidadãos ou como reivindicadores do "direito a ter direitos". Estes atos não se reduzem ao estatuto jurídico, podendo ocorrer nas margens, fora dos canais institucionais habituais ou mesmo em tensão com eles. Peter Nyers e Kim Rygiel (2012) inscreveram esta perspetiva no contexto específico das migrações e do ativismo, analisando como pessoas migrantes e refugiadas contestam e reconfiguram as condições da sua própria situação.

É neste contexto que a agência, entendida não como capacidade ilimitada de ação autónoma, mas como conjunto de possibilidades que emergem nas margens e nas relações, se torna um conceito útil para a análise do filme.

A noção de agência que aqui se mobiliza é inspirada pela proposta de Saba Mahmood (2005) na sua análise do movimento de piedade islâmica no Egito: agência não como resistência à norma, mas como conjunto de capacidades que se constroem através das práticas disponíveis num dado contexto, incluindo práticas éticas, corporais, relacionais e de cuidado que não se inscrevem imediatamente nos vocabulários políticos ocidentais. Com efeito, esta perspetiva permite reconhecer a agência de Sara Mardini, manifestada no cuidado pela irmã, nos laços construídos com outras pessoas refugiadas e no regresso a Lesbos

para continuar a apoiar quem chega, sem a subordinar à forma mais visível e reconhecível da agência de Yusra, que passa pelo desempenho desportivo e pela visibilidade pública.

A memória e o afeto constituem, finalmente, dimensões que a investigação sobre experiências de deslocamento forçado tem vindo a valorizar de forma crescente. Svetlana Boym (2001) distingue entre uma nostalgia restauradora, orientada para a reconstrução do lar perdido e para a reparação das lacunas da memória, e uma nostalgia reflexiva, que reconhece a irreversibilidade da perda e permanece ligada aos fragmentos, à distância e à imperfeição da recordação. Considera-se que esta formulação dialoga com a forma como *As Nadadoras* representa a Síria anterior à guerra: não como um espaço ao qual se poderia simplesmente regressar ou que pudesse ser plenamente restaurado, mas como um lugar afetivo irrecuperável que continua a estruturar a memória e a identidade das protagonistas. É a partir deste quadro teórico que a análise das escolhas cinematográficas de El Hosaini se desenvolve.

A Síria Anterior: Recusar a Narrativa da Crise

As *Nadadoras* começa por construir um retrato da Síria anterior à guerra. O filme abre com Yusra na piscina, em Damasco, a treinar com a equipa nacional; o que se segue é uma festa de aniversário filmada em cores quentes, com música e risos. Não há nada de excecional nesta abertura, e é precisamente essa normalidade o seu argumento. Ao apresentar primeiro a Síria como espaço de vitalidade, de amizades e de rotinas afetivas, o filme faz uma escolha epistemológica: recusa a narrativa que reduz os refugiados à crise que os produziu, apagando as suas vidas anteriores e a espessura das suas identidades. Malkki (1996) chamou a atenção para este apagamento histórico e político como um dos mecanismos recorrentes da representação humanitária dos refugiados; o filme de El Hosaini opera, pois, precisamente no sentido contrário.

Esta opção de abertura foi identificada por Melissa Gatter (2023) como um dos gestos mais eficazes do filme, observando que o espectador ocidental é levado a antecipar imagens de destruição e violência, e encontra em seu lugar uma piscina vibrante e música *pop*.

Na verdade, a irrupção da violência é gradual. A notícia da morte de uma amiga numa das sequências iniciais, a fotografia de Bashar al-Assad exposta na rua como indicador da presença do Estado autoritário, o episódio de assédio por parte de militares num autocarro, que o filme apresenta como o primeiro marcador explícito da vulnerabilidade específica das mulheres, e, finalmente, a bomba que cai sobre o pavilhão desportivo enquanto Yusra nada: cada um destes momentos constitui uma camada adicional na construção de um ambiente que se torna progressivamente sombrio e insuportável. A sequência da piscina bombardeada tem uma carga simbólica que o filme irá explorar ao longo da narrativa, configurando-se como um espaço que era

de normalidade, prazer e excelência, transformado em alvo, e a natação, que até aqui era exclusivamente desporto, passa a ser inseparável da violência que obriga à fuga.

A decisão de partir envolve negociação familiar. O pai recusa inicialmente; a mãe, numa conversa íntima com as filhas, ocupa uma posição mais ambivalente. O plano passa pela Turquia a pretexto de turismo, eufemismo que o filme não ironiza, reconhecendo-o como estratégia racional num sistema que transforma a mobilidade das pessoas refugiadas em atividade clandestina. É no avião que surge uma das falas mais carregadas de todo o filme, quando Yusra afirma “nós não somos refugiadas, nós temos um lar (*home*)”. A frase, dita por uma jovem que está neste momento entre dois mundos, a Síria que abandona e a Europa que ainda não conhece, condensa uma tensão que atravessa toda a narrativa: a distância entre identidade afetiva e categoria jurídica, entre o que se é e o que os sistemas de classificação impõem. O facto de esta frase ser dita em inglês, língua que não é a sua, mas que é já a do destino, não é pormenor desprezível.

O arco narrativo que este momento inaugura só se fecha no final do filme, quando somos informados de que em Tóquio, em 2021, Yusra escolhe competir pela equipa olímpica de refugiados. Da recusa da categoria à identificação voluntária com ela, este é o trajeto que o filme propõe como medida do que a experiência do refúgio transforma. Não se trata de rendição nem de resignação; pode, na verdade, ser lido como um ato de cidadania no sentido proposto por Isin e Nielsen (2008), isto é, uma reivindicação de pertença que reconfigura o significado da própria categoria.

A Travessia: Corpo, Risco e Agência Coletiva

A sequência da travessia do mar Egeu ocupa o centro dramático e analítico do filme, o momento em que os diferentes eixos temáticos convergem com maior intensidade. El Hosaini filma a travessia com uma câmara próxima dos corpos e privilegiando planos fechados, com uma quase total ausência musical.

A família que, no cais, desiste de embarcar na última hora ao ver a condição da embarcação contrasta com a decisão dos que decidem prosseguir, mas reflete, no fundo, uma mesma situação: fazer aquela que lhes parece a melhor escolha possível num contexto de opções igualmente precárias. O barco é pequeno, cheio de remendos, superlotado; o motor falha; a água entra. Quando o motor avaria definitivamente e o barco começa a afundar, Yusra atira as suas medalhas desportivas ao mar para aliviar o peso. Este gesto concentra, pois, um dos nós semânticos centrais do filme: as medalhas são a identidade construída pela excelência, o passado desportivo, a narrativa de si que Yusra transportava desde Damasco, e são lançadas pela borda em nome da sobrevivência (saliente-se, individual e coletiva). O desporto que antes era vida, aqui é peso. Que este mesmo desporto venha a ser, mais tarde, o instrumento da reconstrução identitária na Alemanha, confere ao gesto uma ressonância que só retroativamente se torna legível.

As duas irmãs entram na água e puxam o barco a nado durante horas. É o momento de agência expressa pela corporalidade: o corpo que nada para sobreviver mobiliza a mesma competência técnica que nada para competir, mas em condições radicalmente distintas. Quando finalmente chegam à costa, alguns dos refugiados “esfaqueiam” o barco, gesto que o filme não explica, deixando-o aberto à interpretação: a violência sobre o objeto que incorporou o trauma da travessia.

Na mesma zona costeira, acumulam-se centenas de coletes salva-vidas abandonados. O filme detém-se nesta imagem sem comentário. São o arquivo material de travessias anteriores, algumas bem-sucedidas, outras não, e a sua presença silenciosa diz o que nenhuma fala poderia dizer. Esta cena foi assinalada por outros leitores do filme com ênfases distintas. Natasha Sofia Martinez (2023) lê os coletes como evocação da escala do fenómeno migratório no Mediterrâneo, uma forma de o filme situar a história das Mardini no interior de um processo coletivo maior. Melissa Gatter (2023), por seu lado, articula a iconografia do colete salva-vidas com a bandeira da *Refugee Nation*, lendo o gesto de rejeição dos coletes pelas irmãs como uma recusa da identidade de vítima que o símbolo condensa. A análise aqui proposta converge no reconhecimento da centralidade da cena, sublinhando a contenção formal como opção epistemológica, na qual a eficácia da imagem reside justamente no que não é dito.

Uma Cartografia da Violência de Género

Uma das contribuições mais sistemáticas de *As Nadadoras* para a representação cinematográfica do refúgio feminino é a construção do que podemos designar por cartografia da violência de género, isto é, um mapa de momentos distintos, em contextos progressivamente mais clandestinos, que revelam a vulnerabilidade específica das mulheres ao longo de toda a rota. Esta cartografia não é apresentada de forma explicitamente didática; o filme distribui estes momentos ao longo da narrativa de modo que a sua acumulação produz um efeito de evidência.

Melissa Gatter (2023) já havia identificado dois destes momentos, o assédio no autocarro e a tentativa de violação na garagem. A análise aqui proposta partilha da identificação desses momentos mas amplia-a em dois sentidos: incorpora um segundo marcador, com a mulher de nacionalidade eritreia, e organiza os três momentos numa progressão analítica que os articula como evidência de uma vulnerabilidade estrutural e não conjuntural. A sistematização em cartografia progressiva é o contributo específico desta análise.

O primeiro momento ocorre ainda na Síria, no episódio com os militares no autocarro: é uma violência institucional, exercida por representantes do Estado de origem, que inaugura a série. O segundo surge durante a rota de fuga, através de uma frase aparentemente lateral de Shada, uma mulher eritreia que partilha brevemente a respeito da sua fuga: “o meu

marido não é um homem bom”. A economia narrativa desta cena é reveladora, a violência doméstica é dita de passagem. Há aqui uma opção estilística que é simultaneamente uma posição teórica: a naturalização com que a frase é dita é precisamente o problema que a investigação feminista sobre migrações tem identificado como um dos obstáculos centrais ao reconhecimento desta forma de violência nos sistemas de proteção internacional (Freedman 2015). O terceiro momento é o mais explícito: numa garagem, durante a tentativa de atravessar uma fronteira com a ajuda de um passador, Yusra é quase violada. A intervenção de Sara resulta em ambas serem fisicamente agredidas.

Esta progressão, da violência estatal à violência íntima, à violência dos intermediários do mercado da migração clandestina, revela que a vulnerabilidade das mulheres não começa com o estatuto de refugiada nem se resolve quando ele cessa. Ela é anterior, atravessa o trajeto e, como o filme mostrará mais tarde ao dar conta do regresso forçado de Shada ao país de origem, pode continuar depois da tentativa de proteção institucional – que falha ao devolvê-la ao perigo de que fugiu. Os regimes humanitários e migratórios, tal como o filme os representa, não são neutros em termos de género: as condições que produzem a vulnerabilidade estrutural das mulheres não são automaticamente suspensas quando uma fronteira é cruzada. Esta lógica converge com o que Miriam Ticktin (2011) demonstrou no seu estudo sobre o humanitarismo em França: ao filtrar o acesso à proteção através de critérios médicos e de sofrimento verificável, os regimes humanitários acabam por reconhecer apenas as formas de vulnerabilidade que podem ser individualizadas e atestadas, deixando de fora as causas estruturais que produzem a necessidade de proteção.

O filme não sistematiza esta cartografia de forma analítica. A sua organização narrativa produz, ainda assim, um efeito de acumulação que leva o espectador a construir por si próprio a ligação entre os três momentos. Esta é uma das formas como o cinema pode contribuir para os debates sobre migração e género de maneira que excede a função ilustrativa ou informativa, já que ao organizar o material de um certo modo, o filme convida à reflexão sobre padrões e estruturas que os momentos isolados não tornariam visíveis.

Agência feminina: duas trajetórias em contexto de refúgio

A relação entre Yusra e Sara Mardini é o núcleo estrutural de *As Nadadoras* e o seu contributo mais original para o debate sobre as formas de agência disponíveis para mulheres migrantes e refugiadas.

As duas irmãs percorrem trajetórias paralelas, mas distintas, e o filme representa ambas sem hierarquizar, o que é em si uma posição política.

Yusra acede à visibilidade através do desempenho desportivo. O seu percurso na Alemanha é estruturado em torno do treino, da disciplina e da construção progressiva de um objetivo concreto: as Olimpíadas do Rio. O Sven, treinador que a integra no clube de

natação de Berlim, torna-se uma figura de aliança, uma das raras personagens europeias do filme que não representa o sistema burocrático, mas as possibilidades que se abrem nas suas margens.

Esta forma de integração é, porém, representada de forma crítica. Numa conversa com o primo, emerge explicitamente a lógica subjacente: a ideia de que as irmãs se integram melhor porque têm um talento. A frase, dita sem má intenção, expõe involuntariamente uma lógica de acolhimento contingente que sugere que o lugar não é concedido pelo que se é, mas pelo que se pode oferecer. Yusra resiste a esta lógica quando, ao ser-lhe proposto integrar a equipa olímpica de refugiados, recusa inicialmente, porque quer representar a Síria e quer ser selecionada pela sua qualidade, não por compaixão. Esta resistência é ela própria uma forma de agência, a recusa de ser enquadrada numa categoria que percebe, à época, como redutora e a insistência em ser vista pelo que faz e não pelo que é institucionalmente.

A resolução final, a escolha de competir em Tóquio pela equipa de refugiados, representa uma transformação interessante: não é uma rendição à categoria, mas sim a sua reapropriação como ato político consciente. Entre a frase que diz no avião e a escolha de Tóquio, o filme constrói um arco que é a medida do que a experiência do exílio transforma na relação de um sujeito consigo próprio e com as categorias que o procuram definir.

Sara percorre um caminho menos visível, e o filme demora mais a construí-lo, o que não é sem significado. A sua agência manifesta-se inicialmente através do cuidado, pela irmã, pelas outras pessoas refugiadas que conhece durante a rota e pela comunidade em trânsito, mas não se esgota nele. No percurso de Sara, o cuidado transforma-se progressivamente numa forma de intervenção política, aproximando-se daquilo que Nyers e Rygiel (2012) permitem pensar como ativismo migrante: práticas de solidariedade, mobilização e contestação que emergem fora dos canais formais da cidadania.

A partir da perspetiva de Mahmood (2005), podemos reconhecer que o ativismo de Sara é tão político quanto a medalha de Yusra, apenas menos legível pelos sistemas que definem o que merece reconhecimento.

Esta leitura das duas trajetórias como formas distintas e complementares de agência dialoga com a análise de Bengisu Kepsutlu (2026), que, a partir de um enquadramento diferente, lê a diáde Yusra/Sara através de duas figuras do feminismo mediático contemporâneo: a *global girl* neoliberal, associada ao desempenho excecional, à resiliência individual e à visibilidade pública, e a *postcolonial girl*, ligada ao ativismo, à solidariedade coletiva e à exposição das desigualdades estruturais.

A presente análise converge na identificação de duas trajetórias politicamente distintas, mas diverge de forma significativa no quadro interpretativo. Enquanto Kepsutlu (2026) argumenta que o filme privilegia a excelência individual de Yusra em detrimento do ativismo de Sara, perpetuando assim ideais neoliberais de resiliência individual, a perspetiva

aqui adotada, ancorada na conceção de agência de Mahmood (2005), propõe ler ambas as formas de ação como politicamente relevantes, recusando uma hierarquização que subordine o cuidado e o ativismo à lógica da visibilidade mediática.

Cidadania Negociada e Burocracia

A adaptação ao centro de acolhimento de refugiados em Berlim é representada através de cenas de espera, filas, formulários e informações contraditórias, a burocracia como experiência vivida, com a sua opacidade e as suas assimetrias de poder. O filme não demoniza os funcionários individuais, mas representa o sistema como uma estrutura que processa pessoas sem as reconhecer. Por outras palavras, reflete o que Cecilia Menjívar (2006) designou, a partir do contexto de imigrantes nos Estados Unidos, por “legalidade liminar”, uma condição de ambiguidade jurídico-administrativa em que se existe perante o sistema de forma precária, suspensa e instável, sem pleno acesso aos recursos, às proteções e à estabilidade que uma condição jurídica segura poderia garantir.

A conversa com o primo, já aqui invocada, é um dos momentos mais analiticamente ricos do filme, precisamente porque é uma conversa de boa vontade. O primo não é um antagonista; está a tentar ajudar, a partilhar o que sabe sobre como funciona o sistema. É por isso que a sua observação, a de que as irmãs se integram melhor porque têm um talento, é tão reveladora: expõe, sem o saber, a lógica de uma cidadania condicional em que o acolhimento é calibrado pela utilidade económica ou simbólica do refugiado. A crítica a esta lógica é recorrente nos estudos das migrações, já que transforma um direito num privilégio e condiciona a pertença ao desempenho, reproduzindo hierarquias de merecimento que os regimes humanitários e migratórios frequentemente dizem querer superar. Esta cena foi igualmente analisada por Kepsutlu (2026) e por Souza, Nascimento, Costa e Gomes (2026), a partir de enquadramentos distintos, ambos convergindo na crítica à produção de “vítimas merecedoras” cuja aceitação pelo sistema depende da demonstração de utilidade ou excelência. A análise aqui proposta aproxima-se desse diagnóstico, mas desloca o foco para a forma como a burocracia produz uma condição de “legalidade liminar” (Menjívar 2006) e para os modos como as protagonistas, apesar dessa suspensão, realizam formas práticas de pertença e reivindicação política que podem ser lidas como “atos de cidadania” (Isin e Nielsen 2008).

A incerteza burocrática, a falta de informação sobre prazos, critérios e processos, é representada como quotidiano coletivo e não como drama isolado. É neste aspeto que o filme se aproxima de uma dimensão da experiência do refúgio que raramente aparece nas narrativas cinematográficas, não a dimensão da grande crise dramática, mas a da corrosão silenciosa da incerteza prolongada. Menjívar (2006) descreveu esta condição mostrando como a legalidade liminar afeta a agência, as relações familiares e a capacidade

de construir projetos de vida, uma experiência que *As Nadadoras* traduz visualmente na textura do tempo de espera.

Paralelamente é-nos demonstrado que os sistemas falham com a situação de Shada. O regime de elegibilidade para asilo não reconhece automaticamente as mulheres que fogem de situações de violência, o que significa que nem sempre são qualificadas como refugiadas nos termos da Convenção de Genebra (United Nations 1951). O episódio pode ser lido à luz da tensão analisada por Gibney (2004) entre os princípios éticos que sustentam o direito de asilo e as práticas restritivas através das quais os Estados condicionam, administram ou limitam o acesso efetivo a esse direito.

O Mar, o Desporto e o Movimento

Neste documento fílmico, o mar, o desporto e o movimento afiguram-se como motivos visuais que organizam a experiência do refúgio como experiência de corpo, de tempo e de espaço, e que o filme retoma e transforma ao longo da sua estrutura.

O mar aparece em três registos distintos: como horizonte de uma vida anterior na Síria, como espaço de perigo durante a travessia e como espaço de celebração na cena final. A paleta cromática e o tratamento da luz acompanham esta transformação: a água noturna da travessia, filmada em tons de azul escuro e verde-cinza, com câmara instável e planos fechados nos corpos em luta, contrasta com o azul luminoso e aberto da cena final, filmada de dia, com câmara estabilizada e enquadramentos que deixam respirar o espaço. Esta progressão não significa que o trauma tenha sido superado ou esquecido. O filme mostra, antes, que o mar pode voltar a ser vivido e representado de outra forma. No final, continua marcado pela memória da travessia, mas já não é apenas um espaço de perigo, reconfigurando-se também como um espaço de alegria.

Esta ambivalência do mar como espaço de perigo, memória e reapropriação encontra eco noutros trabalhos sobre migração mediterrânica, como *Mare Mater* (2013), de Patrick Zachmann, no qual a travessia marítima é articulada com a memória familiar, o exílio e a figura materna.

No filme aqui em análise, a natação como desporto funciona como o fio que atravessa e liga os diferentes momentos da narrativa. El Hosaini distingue visualmente os dois registos, a piscina em Damasco e a piscina em Berlim, através de escolhas de luz, de enquadramento e de ritmo de montagem. Em Damasco, o treino é filmado com uma leveza que o associa ao prazer e à identidade; em Berlim, a câmara aproxima-se dos detalhes técnicos, dos músculos, do esforço, e o ritmo de montagem acelera para acompanhar a urgência de um projeto que carrega agora o peso de uma prova. A competência é, porém, a mesma, e é esta continuidade que o filme propõe como argumento, ou seja, o que a guerra não destruiu, o que sobreviveu à fuga e está disponível para a reconstrução.

O desporto emerge ainda como o terreno onde a questão do reconhecimento se torna mais explícita e mais paradoxal. Yusra é reconhecida como atleta de excelência, e é exatamente este reconhecimento que lhe abre portas num sistema europeu que, enquanto refugiada, lhe estaria fechado. O clube de natação de Berlim, a seleção para a equipa olímpica, a cobertura mediática: tudo isto acontece por causa do talento, não apesar da condição de refugiada. O primo tem razão, nos seus próprios termos.

O movimento e a espera são, talvez, os motivos mais abrangentes do filme. As sequências de deslocamento físico, a fuga de carro, a travessia a pé das fronteiras, a corrida para acompanhar o grupo com quem partilharam a rota, são filmadas com câmara próxima e montagem mais rápida, transmitindo a tensão entre a urgência de avançar e a ameaça constante. O tempo da espera burocrática é filmado de outro modo: câmara estática ou de movimentos lentos, enquadramentos que incluem o espaço vazio do centro de acolhimento, silêncio ou sons de fundo indistintos. A imobilidade forçada tem uma textura visual própria no filme, e El Hosaini trabalha essa textura com suficiente atenção para que o espectador sinta, ainda que de forma mediada, o peso de um tempo que passa sem passar: o tempo da liminaridade, da espera pelo reconhecimento institucional que pode ou não chegar.

Considerações Finais

O filme *As Nadadoras* contribui para o debate contemporâneo sobre cinema, migração e género ao construir uma representação do refúgio feminino que recusa dois dos seus enquadramentos mais comuns: a vitimização passiva e a heroização excecional. Entre estes dois extremos, que servem, cada um à sua maneira, para não interrogar as estruturas que produzem a situação das pessoas refugiadas, o filme instala personagens complexas, trajetórias com agência e formas de resistência e de cuidado que assumem uma forma política. Esta dimensão reforça o potencial do cinema para tornar visíveis experiências e vivências femininas de migração que são frequentemente secundarizadas nos discursos públicos e mediáticos (Serafim, Ramos, 2019; Ramos, Andrade, Ramos e Serafim, 2024).

A análise de Piccoli (2026) convida, porém, a uma reflexão crítica sobre os limites do próprio filme. O investigador mostra que quase 60% do cinema de migração se passa em países de alto rendimento e que o inglês é a língua dominante do género, refletindo o *"north-bound bias"* da produção cinematográfica assente na hegemonia das indústrias de *Hollywood* e da Europa Ocidental.

O documento fílmico *As Nadadoras* não escapa inteiramente a este padrão: é uma produção britânica em inglês, distribuída por uma das maiores plataformas de *streaming* do mundo, cuja segunda metade da narrativa se passa na Alemanha. A perspetiva das protagonistas é síria, e isso não é neutro, mas a produção é ocidental. Esta condição coloca o filme num lugar paradoxal: ao dar visibilidade a histórias

de refugiadas sérias, contribui também para filtrar essas histórias através de uma lente de produção e distribuição cujas prioridades narrativas e comerciais não são necessariamente as das protagonistas.

Este paradoxo torna-se mais legível por contraste com produções que trabalham o mesmo arquivo afetivo, o corpo de pessoas em exílio e a água, a partir de lógicas completamente distintas. O documentário *La mer en face*, produzido pela *Union Urbaine* (2024), realizado em torno de um programa terapêutico de mergulho para pessoas em exílio acompanhadas pelo *Centre Frantz Fanon* de Montpellier, em França, propõe uma reapropriação do mar que é deliberada, clínica e coletiva. O documentário circula em circuitos associativos completamente distintos da distribuição *Netflix*: foi apresentado, por exemplo, num centro sociocultural cooperativo de Saint-Denis, num ambiente comunitário e acadêmico. É exatamente o tipo de obra que o “espetáculo da mobilidade humana” identificado por Piccoli (2026) tende a tornar invisível, e que demonstra que a relação entre cinema, refúgio e o motivo da água está longe de ter esgotado as suas possibilidades.

A análise desenvolvida neste artigo procurou colocar em evidência que as escolhas formais do filme, a construção do ponto de vista narrativo, o tratamento dos motivos visuais e a gestão do tempo e do espaço, não são ornamentais: são escolhas epistemológicas que determinam o que se torna visível e o que permanece na sombra. Ao colocar o corpo, a memória e o afeto no centro da representação da experiência refugiada, El Hosaini propõe uma forma de acesso a esta experiência que os dados estatísticos, as categorias jurídicas ou os discursos de crise dificilmente permitem. O cinema não substitui esses modos de conhecimento, acrescenta-lhes uma dimensão que sem ele seria inacessível.

O que o filme faz, em suma, é propor que a experiência do refúgio não é compreensível através de uma única categoria analítica. A violência de gênero que a atravessa é estrutural e não conjuntural; a agência que produz é múltipla e não redutível à excelência individual; a burocracia que a enquadra é vivida como textura quotidiana e não como episódio excecional; e o mar que a marca fisicamente pode ser simultaneamente trauma e celebração, sem contradição. É esta multiplicidade irredutível que o artigo procurou analisar, e que o cinema, quando opera com esta consciência, tem uma capacidade singular de tornar sensível.

Num momento em que os regimes de fronteira europeus se endurecem, em que a solidariedade com as pessoas refugiadas é crescentemente objeto de contestação política e em que a criminalização de quem ajuda se torna realidade em vários países, como a própria Sara Mardini experimentou entre a detenção preventiva em 2018 e a absolvição apenas em janeiro de 2026 (Al Jazeera, 2026), o cinema não pode resolver o que é uma crise política e humanitária de longa duração. Pode oferecer, porém, um espaço onde outras narrativas se tornam possíveis: narrativas que reconhecem a dignidade política das pessoas que os

sistemas tendem a reduzir a categorias, e que tornam visíveis as formas de participação e de pertença que excedem os enquadramentos estritamente legais. É nesse sentido, modesto, mas não irrelevante, que *As Nadadoras* merece ser visualizado e interpretado como uma intervenção importante nos debates do nosso tempo.

Agradecimentos

Este trabalho foi apoiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (FCT), no âmbito de uma Bolsa de Investigação para Doutoramento atribuída à primeira autora (2023.01575.BD), integrada no projeto com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/2023.01575.BD>.

Bibliografia

- Al Jazeera. 2026. “Syrian Swimmer Sarah Mardini Cleared by Greek Court over Migrant Rescues.” <https://www.aljazeera.com/news/2026/1/16/syrian-swimmer-sarah-mardini-cleared-by-greek-court-over-migrant-rescues>. Acedido em 13 de maio de 2026.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Freedman, Jane. 2015. *Gendering the International Asylum and Refugee Debate*. 2nd ed. London: Palgrave Macmillan. doi: 10.1057/9781137456236.
- Gatter, Melissa. 2023. “Going beneath the Surface: The Subtler Messages about Forced Displacement in ‘The Swimmers.’” *Allegra Lab*. April. <https://allegralaboratory.net/going-beneath-the-surface-the-subtler-messages-about-forced-displacement-in-the-swimmers/>. Acedido em 13 de maio de 2026.
- Gibney, Matthew J. 2004. *The Ethics and Politics of Asylum: Liberal Democracy and the Response to Refugees*. Cambridge: Cambridge University Press. doi: 10.1017/CBO9780511490248.
- hooks, bell. 1992. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Isin, Engin F., e Greg M. Nielsen, orgs. 2008. *Acts of Citizenship*. London: Zed Books.
- Kaplan, E. Ann. 1997. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York: Routledge.
- Kepsutlu, Bengisu. 2026. “The Perfect Refugee Doesn’t Exist: Migrant Girlhood and Neoliberal Feminism in Sally El Hosaini’s *The Swimmers* (2022).” *Journal of European Studies* 56 (1): 3–17. doi: 10.1177/00472441251393349.
- Mahmood, Saba. 2005. *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*. Princeton: Princeton University Press. doi: 10.2307/j.ctvct00cf.
- Malkki, Liisa H. 1996. “Speechless Emissaries: Refugees, Humanitarianism, and Dehistoricization.” *Cultural Anthropology* 11 (3): 377–404. doi: 10.1525/can.1996.11.3.02a00050.
- Martinez, Natasha Sofia. 2023. “The Swimmers: Reflecting on Displacement, Migration, and the Politics of Exclusion.” *Borders in Globalization Review* 4 (2): 151–152. doi: 10.18357/bigr42202321145.
- Menjívar, Cecilia. 2006. “Liminal Legality: Salvadoran and Guatemalan Immigrants’ Lives in the United States.” *American Journal of Sociology* 111 (4): 999–1037. doi: 10.1086/499509.

Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16 (3): 6–18. doi: 10.1093/screen/16.3.6.

Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.

Novais Souza, Michaela, Alice Ferreira do Nascimento, Aline Silva Costa e Andressa Martins Passos Gomes. 2026. "Resenha: Filme As Nadadoras (2022). Entre resiliência e colonialidade: uma análise pós-colonial do humanitarismo no filme As Nadadoras." *Diálogos Internacionais* 13 (123). <https://dialogosinternacionais.com.br/?p=3448>. Acedido em 13 de maio de 2026.

Nyers, Peter, e Kim Ryeig, orgs. 2012. *Citizenship, Migrant Activism and the Politics of Movement*. London: Routledge. doi: 10.4324/9780203125113.

Piccoli, Lorenzo. 2026. "Migration Representation in Movies from 1940 to 2024: The Spectacle of Human Mobility and the North-bound Bias." *Migration Studies* 14 (1): mnag003. doi: 10.1093/migration/mnag003.

Ramos, Maria Natalia, Regina G. Andrade, M. Conceição P. Ramos e José F. Serafim. 2024. "Women's Migration through the Documentary *Women Who Migrate* – Brazil 2023 / Migração feminina através do documentário *Mulheres que Migram* – Brasil 2023" in *Avanca Cinema Journal* nº 15: 1-7.

Serafim, José, Ramos, Natalia. 2019. "Cinema documentário, memória, política e exílio. Vivências no feminino". Valente, António Costa. (Coord.), *Avanca/ Cinema 2019*: Edições Cineclub de Avanca: 313- 319.

Ticktin, Miriam. 2011. *Casualties of Care: Immigration and the Politics of Humanitarianism in France*. Berkeley: University of California Press. doi: 10.1525/california/9780520269040.001.0001.

United Nations. 1951. *Convention Relating to the Status of Refugees*. Geneva: United Nations.

Filmografia

As Nadadoras / The Swimmers (2022). Realização: Sally El Hosaini. 134 min. Reino Unido / Estados Unidos: Working Title Films / Netflix.

La mer en face (2024). Realização: Arsène Mbumba e Victor Van Den Woldenberg. 26 min. França: Union Urbaine.

Mare Mater (2013). Realização: Patrick Zachmann. 52 min. França: Actes Sud.