

***“I desire the things which will destroy me in the end”:
o fim do/no mundo em Sylvia Plath***

Susana Correia

Universidade do Porto

Resumo: Explorando as imagens de destruição e violência na obra de Sylvia Plath, este ensaio examina a existência de várias representações do fim do mundo, indagando, simultaneamente, a possibilidade de reiniciar após o fim.

Palavras-chave: fim do mundo, Sylvia Plath, destruição, violência, morte, renascer

Abstract: By exploring images of destruction and violence in Sylvia Plath’s literary works, this essay examines the existence of several representations of the end of the world, inquiring, simultaneously, the possibility of reinitiating after the end.

Keywords: end of the world, Sylvia Plath, destruction, violence, death, rebirth

*What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning.
The end is where we start from.*
T.S.Eliot

*Some say the world will end in fire,
Some say in ice.
From what I've tasted of desire
I hold with those who favor fire.
But if it had to perish twice,
I think I know enough of hate
To say that for destruction ice
Is also great
And would suffice.*

Robert Frost

Nota preliminar: hoje, não vou falar sobre o suicídio de Sylvia Plath. Não vou falar sobre o fatídico dia 11 de Fevereiro de 1963, no qual a escritora norte-americana preparou o pequeno-almoço para os seus filhos, selou o quarto onde dormiam e colocou a cabeça dentro do forno. Hoje, prefiro falar sobre o apocalipse em Sylvia Plath, sobre as imagens de destruição e violência da sua poesia e sobre a morte, sim, na sua perspectiva de encenação teatral e como universalizar da experiência humana. No final, espero demonstrar que existem na obra de Sylvia Plath vários fins do mundo.

Antes de explorar Plath, gostaria de aludir a um texto de D.H. Lawrence onde, a propósito de Nathaniel Hawthorne, considera a existência de uma certa obsessão destrutiva inerente à literatura norte-americana. Veja-se: “*Destroy! destroy! destroy!* hums the under-consciousness. *Love and produce! Love and produce!* crackles the upper consciousness. (...) The American has got to destroy. It is his destiny. It is his destiny to destroy the whole corpus of the white psyche, the white consciousness.” (Lawrence 2003: 81). Interessa-me a relação que Lawrence estabelece entre os autores norte-americanos e o ímpeto destrutivo da psique humana quando confrontada com o pecado e a culpa. De acordo com a leitura dos diários de Sylvia Plath, este raciocínio destrutivo teorizado por Lawrence terá sido absorvido e aplicado pela autora quer na narrativa, quer na poesia (Plath 2014: 105). Neste sentido, começa-se a desvendar o título deste ensaio, orientado por um manifesto desejo pelas coisas que destroem.

A imagética da destruição em Sylvia Plath, com claros ecos eliotianos de uma Terra Devastada, ajuda a construir a visão apocalíptica. O mundo de Plath é um mundo prestes a chegar a um fim; é o mundo da incerteza militar da Guerra Fria; o mundo da paranóia da era McCarthy, onde a possibilidade de aniquilação nuclear resultante de um conflito entre os Estados Unidos da América e a União Soviética permeia. Por isso, nos seus diários nota-se um constante questionar dos motivos que levam o ser humano a desejar a destruição (*idem*: 46), um receio em relação ao que restará do mundo futuro; na sua mente, um cenário apocalíptico de destruição atómica vai-se lentamente formando: “In the back of my mind there are bombs falling, women & children screaming, but I can’t describe it now. I don’t know how it will be. But I do know that nothing will matter much —” (*idem*: 32).

A tenacidade da experiência humana e a angústia dos tempos coevos transparecem na ficção, por exemplo, no conto “The wishing box” (Plath 1979) onde os sonhos da personagem principal invocam imagens de escuridão, figuras opacas (“dark, glowering landscapes peopled with omnious unrecognizable figures” (*idem*: 49)), e, ainda, um mundo reproduzido em segmentos de progressiva fragmentação (“Agnes felt ashamed to mention these fragmentary scenes of horror” (*idem*: 50)). Igualmente, no poema de 1958 “The ghost’s leavetaking” (Plath 1981: 90-91), o sujeito poético convida o leitor a entrar numa “no-man’s land” onde o universo fantasmagórico alerta para a incompatibilidade dos tempos presentes com um mundo perdido nas suas definições e onde despertar pela manhã, para as responsabilidades do mundo, se configura como um acto penoso. Assim, para dois mundos díspares parece procurar-se uma linguagem que explique essa incompatibilidade, tal como observamos nos seguintes versos: “At this joint between two worlds and two entirely / Incompatible modes of time,” e ainda: “Speak in sign language of a lost otherworld, / A world we lose by merely waking up”. A noção de origem e de fim de mundo é também sugerida no verso “Which signify our origin and end,” que se articula com o poema de T.S. Eliot “The Hollow Men” que propõe a existência de uma “dead land” e do fim do mundo, quando afirma: “This is the way the world ends” (Eliot 2002: 82). A Terra de Ninguém é um conceito partilhado pelos dois poemas: enquanto Eliot alude às imagens de devastação do pós-Primeira Guerra Mundial numa associação ao inferno, o “lost otherworld” de Plath poderá referir-se à

Europa dividida em duas partes pela Cortina de Ferro, mas também a uma noção de fim apocalíptico marcado pela cor laranja estelar no céu: “A point of exclamation marks that sky / In ringing orange like a stellar carrot.” (Plath 1981: 91).

Como podemos ver, a destruição parece não abandonar o *corpus* temático da autora e, por isso, no poema “Waking in winter” afirma-se: “All night I have dreamed of destruction, annihilations —” (*idem*: 151). No entanto, quer nos diários, quer na poesia de carácter confessional, é manifesto o desejo de rejeição da política militar, pois, como podemos ver no poema “Tulips”, “I am nobody; I have nothing to do with explosions.” (*idem*: 160). Por outro lado, este mundo de destruição e distorção é também ficcionalizado na obra *The Bell Jar*, onde o mundo, um pesadelo nuclear da paranóia dos anos 50 e da sociedade patriarcal, é encarado como um pesadelo: “The world itself is the bad dream” (2005: 227). A imagem da campânula de vidro (que num primeiro momento limita o indivíduo, possibilitando somente uma imagem distorcida do mundo em seu redor, e num segundo momento, depois de levantada, volta a pairar sobre ele) poderá ser um mecanismo de protecção ao qual a autora recorre para se isolar ou evitar o fim do mundo.

Até os elementos naturais parecem contribuir para a agitação do mundo, quer seja através de montanhas que aterrorizam, de imagens de violência associadas ao mar ou à revolta do vento, como ocorre no conto “Ocean 1212-W”.¹ O mesmo acontece no poema “Elm” onde o sujeito poético afirma: “I have suffered the atrocity of sunsets” (Plath 1981: 192), e onde caracteriza o vento como detentor de violência e a lua como impiedosa. Estas imagens evidenciam uma experiência dos limites na qual o indivíduo se coloca no centro do mundo em ruínas. Assim, uma força cósmica ameaça o sujeito que tem consciência da sua finitude e do fim geográfico da própria terra, como podemos ver no poema “Finisterre”: “This was the land’s end” (*idem*: 169), e, novamente, no conto “Ocean 1212-W”: “My childhood landscape was not land but the end of the land —” (Plath 1979: 117).

Mas analisemos agora um poema onde a imagética apocalíptica poderá ser ainda mais evidente. Refiro-me a “The bee meeting” (Plath 1981: 211), onde se explora um ritual da morte no qual a figura central se identifica com uma virgem sacrificada. Na última estrofe do poema, o sujeito poético torna-se num “Pillar of white” em associação

à mulher de Lot que, em Génesis 19:26, se transformou num pilar de sal após ter olhado para trás, para Sodoma, contra o aviso dos anjos. Ao retomar o universo bíblico de Sodoma e Gomorra, Plath opta pela exploração da destruição por excelência. Também a personagem do poema não consegue correr sem a tentação de olhar para trás. Assim, o sujeito poético afirma: “I cannot run, I am rooted,” e ainda: “I could not run without having to run forever”; concluindo, “I am exhausted, I am exhausted ——/ Pillar of white in a blackout of knives”. Se a mulher de Lot se transforma num bloco de sal, a personagem do poema de Sylvia Plath conclui sentir-se fria num caixão branco, ou seja, morta.² Ao inserir a memória particular no contexto de episódios da cultura ocidental, ocorre uma universalização e uma tentativa de superar esta circunstância quotidiana. Por outro lado, neste raciocínio entre indivíduo e colectivo há, por vezes, um ímpeto egocêntrico, pois passa-se a indagar a possibilidade de aniquilar o mundo pela destruição individual, como Plath propõe no seu diário: “To annihilate the world by annihilation of oneself is the deluded height of desperate egoism.” (Plath 1979: 149).

Vejamos agora um exemplo muito significativo onde o fim do mundo se constrói pela imagem do fogo. Numa leitura de rádio preparada por Sylvia Plath para a BBC, a autora apresenta o poema “Fever 103°” (Plath 1981: 231) da seguinte forma: “[It] is about two kinds of fire — the fires of hell, which merely agonize, and the fires of heaven, which purify.” (*idem*: 293). Sugerem-se dois tipos de fogo, o do inferno, agonizante, e o dos céus, purificador. O poema retoma um ambiente devastador apocalíptico (desencadeado por uma alta febre) onde se joga, perigosamente, com a ideia de morte por sufocação e morte por radiação. A estrutura do poema relembra a *Divina Comédia* de Dante, pois também o poema se pode dividir em três partes: uma primeira parte onde se explora a natureza deste inferno através de referências a “The tongues of hell”, “fat Cerberus / Who wheezes at the gate.”, “tinder cries. / The indelible smell / Of a snuffed candle”; uma segunda parte onde o sujeito poético se defende no Purgatório afirmando: “I am too pure for you or anyone.”, em contraposição com “The sin. The sin.”; e uma parte final onde se cumpre a devida ascensão ao paraíso: “I think I am going up, / I think I may rise —”, “[I] Am a pure acetylene / Virgin” e, ainda, “(My selves dissolving, old whore petticoats) — / To Paradise.”. Não parecem restar dúvidas; a depressão que em 1962 atacou Plath, neste caso desencadeada por uma febre, corresponde à constatação

do inferno e do fogo que agoniza a vida, do sujeito que caminha no mundo destinado ao seu fim e que, por isso mesmo, procura protecção, metaforicamente representada pelo fogo purificador e pela ascensão ao paraíso.

No início do mesmo ano, a revista *London Magazine* publica um conjunto de textos³ onde Plath comenta:

The issues of our time which preoccupy me at the moment are the incalculable genetic effects of fallout and a documentary article on the terrifying, mad, omnipotent marriage of big business and the military in America (...). Does this influence the kind of poetry I write? Yes, but in a sidelong fashion. I am not gifted with the tongue of Jeremiah, though I may be sleepless enough before *my vision of the apocalypse*. *My poems do not turn out to be about Hiroshima, but about a child forming itself finger by finger in the dark*. They are not about the terrors of mass extinction, but about the bleakness of the moon over a yew tree in a neighboring graveyard. Not about the testaments of tortured Algerians, but about the night thoughts of a tired surgeon. [ênfase meu] (Plath 1979: 92)

O que pretendo destacar neste excerto é a sua concepção apocalíptica que, na tradição da cultura norte-americana, tem reflexos milenaristas, isto é, apela para o poder persuasivo dos discursos da Jeremíada Puritana, onde a escatologia mítica do fim do mundo é anunciada como castigo para aqueles que se deixam contaminar pela perversão da sociedade.⁴ Felizmente, Plath diz não ser dotada dessa retórica de invocação do passado, mas possui antes uma visão muito própria do apocalipse. Assim, afirma que a sua poesia não é sobre Hiroshima, mas sobre o ser e a escuridão circundante, sobre a imagem de uma criança que se forma lentamente na escuridão, o reflexo da lua numa árvore no cemitério ou os pensamentos de um cirurgião cansado durante a noite. A visão do apocalipse plathiano é ontológica, parte do individual para expressar o colectivo, do singular para o plural, da afirmação eufórica da individualidade emersoniana, que constitui a génese da identidade americana, para o abarcar de todo o universo, com os seus princípios e fins.

Por outro lado, apesar de negar a ligação directa dos seus poemas com Hiroshima, metonímia de Segunda Guerra Mundial, a imagética da guerra assombra o panorama dos seus poemas. O Holocausto é utilizado por Plath como metáfora do sofrimento individual numa ligação entre indivíduo e consciência histórica. Neste sentido, através da memória colectiva do mundo procura explorar a memória individual

numa tentativa de interiorização e superação dos horrores privados. No seu poema mais célebre e mais criticado, “Daddy” (1981: 222), o sujeito poético, que sofre do complexo de Electra, depara-se com a necessidade de matar o seu pai, já morto, para ultrapassar a sua morte.⁵ Repare-se, por exemplo, nos seguintes versos: “Daddy, I have had to kill you” e “Daddy, daddy, you bastard, I’m through”. Trata-se de um poema duro e onde se pratica a linguagem nos seus extremos. A violência do “eu” é escrita com um alto controlo e uma sonoridade quase encantatória. Simultaneamente, o poema aponta para um cenário histórico e violento, pois o sujeito poético identifica o pai como um nazi e a filha como um judeu a ser empurrado para os comboios com direcção a Dachau, Auschwitz e Belsen. George Steiner considera o poema como a “Guernica of modern times” (1965: 54), mas revela dúvidas quanto à legitimidade de Plath para fazer uso desta metáfora, não sendo ela uma vítima do Holocausto.⁶ Porém, a metáfora não é levianamente utilizada pela autora, a ficcionalização da história permite retratar o inferno que o mundo pode ser para todos os que sofrem em determinado momento na vida, numa ligação entre passado e presente.⁷ Neste sentido, em “Mary’s song”, o mundo é identificado como “This holocaust I walk in,/O golden child the world will kill and eat.” (Plath 1981: 257). Por outras palavras, um mundo que mata, que é destrutivo e onde ser adulto é ter sobrevivido ao fim do mundo.

Nesta sequência, restar abordar “Lady Lazarus” (*idem*: 244), um poema que parece negar a teoria de um fim, quer da existência, quer do mundo. O poema retoma, através do título, a experiência bíblica de Lázaro. Também neste poema o sujeito poético joga perigosamente com a morte como se de um rito de iniciação se tratasse: a cada dez anos, “I have done it again. / One year in every ten / I manage it —”. Desta forma, a morte é encarada não como fim da existência e o ser humano não caminha para a morte⁸, antes prevê o poder do renascimento cíclico possibilitado pela morte aparente. O fim deixa de ser condição de finitude para passar a ser repetível e aliciante:

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.

I guess you could say I've a call.

It's easy enough to do it in a cell.

It's easy enough to do it and stay put.

It's the theatrical

Comeback in broad day

To the same place, the same face, the same brute

Amused shout:

'A miracle!'

That knocks me out.

Portanto, a morte como algo desejado e positivo, arte ou sublimação pela destruição do indivíduo. Como afirma Mário Avelar, é através da “capacidade singular de encenação que o sujeito transformará a sua experiência num mero espectáculo em que ele é o centro da atenção e da curiosidade mórbida dos outros” (1997: 206). O fim passa então a ser voluntário e interrompido, na medida em que permite um “theatrical comeback”. Por outro lado, o renascer purificado das cinzas associado à arte de morrer, ou melhor: “Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat man like air.”. O desejo de destruição tem em vista, por isso, a renovação e uma possibilidade de um “make it new” poundiano. Assim, a metáfora da fénix e da metamorfose do sujeito permite a construção de uma nova identidade ou a recuperação da identidade original, através de uma reconversão que se repete e que dota o sujeito de poder sobre a morte e sobre a sociedade patriarcal.

A agressividade de um poema como “Lady Lazarus” em nada se assemelha à do último poema que Sylvia Plath escreveu seis dias antes da sua morte, “Edge” (1981: 272-273). Como nota Al Alvarez, trata-se de um poema sereno e resignado.⁹ O próprio título indica que o poema incide sobre a condição de estar “on the edge”, no limite, no extremo, no fim. “Edge” é o resultado final do contacto com as margens da vida e de um movimento para a morte que se concretiza e se aceita. Mais uma vez, a dinâmica da morte não exclui o renascimento, pois o sujeito mostra-se habituado a este processo: “She is used to this sort of things”. No imaginário invocado no poema, uma mãe dobra os filhos de novo para dentro do seu corpo, protegendo-os. Mas de quê? Da destruição? Da

política militar dos Estados Unidos da América da década de '50? Da guerra? Dos pesadelos? Da violência? Do fogo? Das paisagens góticas que a assombram? Em suma, do fim do mundo.

No entanto, resta dizer que no seu fim no mundo há uma mensagem otimista – um começar de novo – uma possibilidade de reiniciar no fim. Na organização do livro *Ariel*, que seria lançado apenas dois anos após a sua morte, Sylvia Plath tinha decidido começar o livro com o poema “Morning Sun” (1981: 156), cujo primeiro verso começa com a palavra “Love”, e terminar com “Wintering” (*idem*: 217), cujo último verso termina com a palavra “spring”. A disposição dos seus poemas não foi respeitada, mas a mensagem de amor e a ideia de renovação cíclica permanecem.¹⁰

No fim, a condição da nossa existência é a consciência de que só temos duas hipóteses aliadas à vida: ou morremos ou, um dia, essas sensacionais previsões do fim do mundo são afinal verdadeiras e o mundo acaba. E isto é muito desconfortável. Sylvia Plath tinha consciência da sua finitude, do nosso fim no mundo. Por isso, ler Sylvia Plath é, por um lado, o confronto com a natural atracção das coisas que nos destroem e, por outro, a aceitação e superação do fim.

Bibliografia

Alvarez, Al (2002), *The Savage God: A Study of Suicide*, Londres, Bloomsbury Publishing Plc.

Avelar, Mário (1997), *Sylvia Plath: o rosto oculto do poeta*, Lisboa, Edições Cosmos.

Eliot, T.S. (2002), *Collected Poems: 1909-1962*, Londres, Faber and Faber [1925].

Gill, Jo (2008), *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*, Nova Iorque, Cambridge University Press.

Lawrence, D.H. (2003), *Studies in Classic American Literature*, eds. Greenspan, Vasey & Worthen, Londres, Cambridge University Press.

Plath, Sylvia (1981), *Collected Poems*, Londres, Faber and Faber.

-- (1979), *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, Londres, Faber and Faber [1977].

-- (2005), *The Bell Jar*, Londres, Faber and Faber [1963].

-- (2014), *The Journals of Sylvia Plath, 1950-1962*, ed. Karen V. Kukil, Londres, Faber and Faber.

Sargent, Lyman Tower (2002), "Utopia americana: ambivalence toward utopianism in the United States", eds. Vieira & Bastos da Silva, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 6-7: *Utopias*, Porto, Granito: 74-93.

Steiner, George (1965), "Dying is an art", *The Reporter*, 7 de Outubro: 51-54.

Susana Correia nasceu em 1991 no Porto. Em 2009 começou a estudar Direito, curso que interrompeu, em 2012, para iniciar a Licenciatura em Línguas, Literaturas e Culturas (variante Inglês/Espanhol) na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Obteve em 2015 o grau de licenciada. Trabalhou no ramo editorial e é actualmente mestranda em Estudos Anglo-Americanos na mesma instituição e Young Researcher no CETAPS (Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies). Tem como áreas de interesse: Estudos Feministas, Literatura Anglo-Americana do Século XX e Contemporânea e Estudos Utópicos.

NOTAS

¹ É relevante destacar os excertos que denotam a violência dos elementos naturais. Vejam-se, assim, a título exemplificativo, os seguintes passos: “Mountains terrify me — they just sit about, they are so *proud*.” (Plath 1979: 122), “My final memory of the sea is of violence (...).” (*idem*: 123) e ainda, “Then the wind. The world had become a drum. Beaten, it shrieked and shook.” (*ibidem*). Os elementos naturais contribuem para a agitação psicológica do indivíduo e criam um ambiente de restrição, ao contrário do que seria expectável pela sugestão do elemento marítimo, normalmente ligado a imagens de movimento, de liberdade e de circulação. O vento, regularmente associado ao vento de revolta, é simbólico de liberdade e revolução; optando pela tradição do Romantismo Inglês, o vento aponta, frequentemente, para a multiplicidade das capacidades criadoras do autor (veja-se, para esse efeito, o poema “Ode to the West Wind” de Percy B. Shelley). Contudo, no conto de Plath, o vento invoca, em vez das tradicionais imagens de preservação e renovação, uma noção de destruição.

² A imagem da virgem sacrificada e morta no caixão, que analisa a conversa das pessoas que a rodeiam, é claramente uma influência da poesia de Christina Rossetti, especialmente dos poemas “After Death” e “Remember” onde também se estabelece uma relação entre a consciência do morto e as reflexões dos vivos que se deparam com o corpo.

³ Na mesma colecção de textos, denominada “Context”, publicaram-se as respostas de vários autores a perguntas previamente feitas sobre o processo de escrita. Entre os vinte e seis poetas, encontram-se, para além de Sylvia Plath, Robert Lowell, Philip Larkin e Ted Hughes, três poetas e influências directas na poesia da autora.

⁴ Sobre o tema da Jeremiada, o texto de Lyman Sargent “Utopia americana: ambivalence toward utopianism in the United States” é esclarecedor desta tendência da cultura norte-americana para se projectar continuamente num passado onde a ideia do novo Povo Escolhido na Terra Prometida, na Nova Jerusalém, é ainda hoje recorrente. Veja-se o seguinte excerto, a propósito do poder retórico da Jeremiada:

It is worth noting that one of the most popular sermons in New England was the Jeremiad, in which the preacher roundly condemned the people for their failures and detailed the horrors the future holds for them if they don't change their ways, ending with at least a brief statement of the glories in store for them if they do. (Sargent, 2002: 78)

⁵ A própria Sylvia Plath destaca esta interpretação na descrição que faz do poema numa leitura para a BBC:

Here is a poem spoken by a girl with an Electra complex. Her father died while she thought he was God. Her case is complicated by the fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly part Jewish. In the daughter the two strains marry and paralyse each other — she has to act out the awful little allegory once over before she is free of it. (Plath 1981: 293)

⁶ A propósito do uso da metáfora do Holocausto, George Steiner argumenta:

But she took one step further, assuming a burden that was not naturally or necessarily hers. [...] Born in Boston in 1932 of German and Austrian parents, Sylvia Plath had no personal, immediate contact with the world of the concentration camps. [...] But her last, greatest poems culminate in an act of identification, of total communion with those tortured and massacred. (Steiner, 1965: 53).

⁷ A metáfora obriga a relembrar a biografia de Sylvia Plath, pois o seu processo depressivo terá sido desencadeado pela morte do pai quando a escritora tinha apenas nove anos. Na base da assimilação conturbada da morte do pai estaria, por exemplo, a recusa da mãe de Plath em deixá-la participar no funeral ou visitar a campa do pai no cemitério. Por isso, nos diários de Março de 1959 lê-se: “Went to my father's grave, a very depressing sight. (...) Felt cheated. My temptation to dig him up. To prove he existed and really was dead. (...) It is good to have the place in mind.” (Plath 2014: 473). Repare-se, portanto, que dezanove anos após a morte do pai o processo de luto não estaria ainda concluído e continuaria a figurar nos poemas da autora.

⁸ A condição humana para a finitude e a ideia do ser que caminha para a sua própria morte, teorias baseadas na filosofia existencial de Heidegger, podem estabelecer um interessante diálogo com o estudo da poesia de Sylvia Plath.

⁹ Como refere Al Alvarez: “It is a poem of great peace and resignation, utterly without self-pity.” (2002).

¹⁰ Ted Hughes, marido de Sylvia Plath e responsável pelas publicações póstumas da autora, decidiu alterar a ordem dos poemas argumentando que a sua proposta de organização tornava *Ariel* um livro melhor. Plath pretendia terminar *Ariel* com a sequência dos “Bee poems”, entre eles, “The bee meeting”, “The arrival of the bee box”, “Stings” e “Wintering”, uma sequência que oferece uma leitura de afirmação

feminina e uma narrativa de renascimento (*The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*, 2008: 58). Porém, Hughes substituiu esta sequência pelos poemas “Kindness”, “Contusion”, “Edge” e “Words”, quatro poemas com um tom menos esperançoso. Assim, sugere-se uma leitura totalmente diferente daquela prevista pela autora, tal como afirma Jo Gill: “Moreover, the larger trajectory of the bee sequence, leading from isolation to community, innocence to experience, stasis and death to new life and hope, potentially casts the whole of *Ariel* in an entirely different light.” (*ibidem*).