REFLEXÃO

DOSSIÊ

Os rastros do monstruoso no sagrado

Editores
Ceci Maria Costa Baptista Mariani, Breno Martins Campos.

Conflito de interesse
Não há conflito de interesse.

Recebido
14 abr. 2025

Aprovado
15 set. 2025

Apocalipse de Elias: o grotesco e a monstruosidade no imaginário apocalíptico egípcio-cristão

Apocalypse of Elijah: The Grotesque and Monstrosity in the Egyptian-Christian Apocalyptic Imagination

Valtair Afonso Miranda[1,2]; Vitor Emanoel Correa de Mesquita[3]

[1] Faculdade Batista do Rio de Janeiro, Departamento de História, Curso de História. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

[2] Universidade Estadual do Norte Fluminense, Centro de Ciências do Homem, Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem. Campos dos Goytacazes, RJ, Brasil.

[3] Universidade Metodista de São Paulo, Departamento de Pós-Graduação e Pesquisa, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião. São Bernardo do Campo, SP, Brasil. Correspondência para: V. E. C. MESQUITA. *E-mail*: <prof.vitoremanoel@gmail.com>.

Como citar este artigo: Miranda, V. A.; Mesquita, V. E. C. Apocalipse de Elias: o grotesco e a monstruosidade no imaginário apocalíptico egípcio-cristão. *Reflexão*, v. 50, e2515427, 2025. https://doi.org/10.24220/2447-6803v50a2025e15427

Resumo

Este artigo investiga a presença do grotesco e da monstruosidade no Apocalipse de Elias, um texto cristão apocalíptico preservado em manuscritos copta datados do período Tardio. O objetivo é compreender como a estética do monstruoso é mobilizada no texto não apenas como elemento narrativo, mas como componente estruturante da representação do juízo final e da transição para um novo tempo escatológico. A metodologia adotada envolve pesquisa bibliográfica e análise textual e manuscritológicas, com base nos fragmentos preservados no Museu de Berlim e nas edições críticas disponíveis. O lócus da pesquisa é o campo dos estudos literários interdisciplinares, especialmente aqueles voltados para a literatura apocalíptica cristã e para os estudos culturais da monstruosidade. Os resultados indicam que o Apocalipse de Elias mobiliza imagens monstruosas e grotescas para representar o colapso simbólico das estruturas normativas do mundo antigo e anunciar a chegada de uma nova ordem cósmica. O monstruoso aparece como figura liminar, capaz de mediar o juízo e a transformação, funcionando como uma chave de leitura para o entendimento das estratégias narrativas e simbólicas do texto.

Palavras-chave: Apocalipse de Elias. Egito. Imaginário apocalíptico. Monstruosidade. O grotesco.

Abstract

This article investigates the presence of the grotesque and monstrosity in the Apocalypse of Elijah, a Christian apocalyptic text preserved in Coptic manuscripts dated to the Late Period. The aim is to understand how the aesthetics of the monstrous are mobilized in the text not merely as narrative elements, but as structural components in the representation of final judgment and the transition toward a new eschatological order. The methodology employed involves bibliographic research and both textual and manuscript analysis, based on the surviving fragments housed in the Berlin

CC BY

Museum and the available critical editions. The locus of the research lies within the field of interdisciplinary literary studies, particularly those focused on Christian apocalyptic literature and cultural studies of monstrosity. The findings suggest that the Apocalypse of Elijah deploys grotesque and monstrous imagery to represent the symbolic collapse of normative structures of the old world and to herald the advent of a new cosmic order. The monstrous appears as a liminal figure, capable of mediating judgment and transformation, serving as a key for interpreting the narrative and symbolic strategies of the text.

Keywords: *Apocalypse of Elijah. Egypt. Apocalyptic imagination. Monstrosity. Grotesque.*

Introdução

O Apocalipse de Elias, preservado por fragmentos de manuscritos encontrados no Egito, representa uma das mais fascinantes manifestações da literatura apocalíptica cristã Tardia. Através da lente da monstruosidade, este texto oferece uma importante perspectiva sobre o imaginário apocalíptico no Egito. Diferente de outras obras apocalípticas que frequentemente apresentam a batalha final como uma luta entre forças de bem e mal, o Apocalipse de Elias subverte essa dicotomia, apresentando a monstruosidade como uma categoria central, não somente como o mal em si, mas como um mecanismo de transição. Este artigo visa investigar a emergência do monstruoso no Apocalipse de Elias, não como uma transformação, mas como uma ferramenta estética e cultural que reflete as tensões entre o visível e o invisível, o humano e o sobrenatural, a ordem e o caos.

A seção "Rastros manuscritológicos de um apocalipse no Egito" fornece a base histórica e metodológica necessária para entender os fragmentos do Apocalipse de Elias no Egito. Através da análise dos processos de preservação e das condições de descoberta dos papiros no final do século XIX, a seção explora o trabalho dos arqueólogos e estudiosos, como Gaston Maspero, Urbain Bouriant e Steindorff, que foram fundamentais na recuperação dos textos. Este percurso é essencial para contextualizar a importância dos fragmentos e o impacto que a descoberta desses documentos teve nos estudos da literatura apocalíptica e do imaginário cristão no Egito. Além disso, serão discutidos os desafios que envolvem a leitura e a tradução dos textos, dada a fragmentação e a complexidade do material, além de como os avanços nas técnicas de datamento e preservação permitiram um entendimento mais preciso dos fragmentos encontrados.

Na sequência, a seção "Os monstros que emergem na cultura" volta-se para a teoria dos monstros proposta por Cohen (1987), que oferece um marco teórico para a análise da monstruosidade como um fenômeno cultural. Cohen identifica a presença dos monstros como elementos que transgridem fronteiras, seja entre o humano e o não-humano, entre o natural e o sobrenatural, ou entre o conhecido e o desconhecido. Este conceito será aplicado ao Apocalipse de Elias para entender como os monstros não estão apenas presos aos símbolos, mas representam também a manifestação de medos culturais e existenciais. O texto apocalíptico egípcio, nesse sentido, se alinha com uma tradição cultural que, tanto no Egito quanto no cristianismo primitivo, usava o monstruoso como um espelho das ansiedades coletivas sobre a morte, a corrupção e a transformação.

Por fim, a seção "O Monstruoso e o apocalíptico: o grotesco, juízo e a batalha pelo fim dos tempos" amplia a discussão do grotesco, enfocando como a estética da monstruosidade no Apocalipse de Elias vai além da simples representação do fim do mundo. O grotesco, aqui entendido como uma categoria estética e simbólica, se entrelaça com o conceito de juízo e da batalha final entre as forças do bem e do mal. Ao contrário de uma visão teológica convencional, que entenderia o juízo como um evento moral, o Apocalipse de Elias utiliza o grotesco como uma forma de mostrar

o desconstruir das estruturas antigas e a transição para uma nova ordem, marcada pela purificação. A monstruosidade no texto apocalíptico funciona, assim, como um ponto de intersecção entre o caos e a renovação, onde a destruição das formas corruptas do mundo antigo é inevitável para que se estabeleça uma nova realidade.

Ao longo deste artigo busca-se evidenciar como a monstruosidade no Apocalipse de Elias não se limita à representação de entidades malignas, mas se configura como um mecanismo crucial na estruturação da narrativa apocalíptica. O monstruoso, com suas imagens de deformidade e terror, denuncia não somente a decadência e o pecado do mundo presente, mas também prepara o caminho para uma possível redenção – não através da eliminação dos monstros, mas por meio da sua transição para uma nova realidade, onde o grotesco se torna um veículo de transformação.

Dessa forma, este artigo não visa simplesmente classificar o Apocalipse de Elias dentro de uma perspectiva textual, mas propõe uma leitura crítica do texto, enfocando a função estética e cultural da monstruosidade. Ao analisar como o monstruoso molda a percepção do fim dos tempos e do juízo final, pretende-se oferecer uma análise sobre a relação entre literatura apocalíptica e as formas de pensamento que moldam o imaginário coletivo diante do desconhecido e do incontrolável.

Rastros manuscritológicos de um apocalipse no Egito

O estudo dos manuscritos do Apocalipse de Elias oferece uma rica oportunidade para explorar a complexidade textual e a relevância histórica deste importante documento da literatura apocalíptica cristã primitiva no Egito. Nesta seção, será abordado a análise dos manuscritos BnF Sa[1] Copte 135 e P.Berol[2], que oferecem versões em copta que preservam aspectos fundamentais do texto e de seu contexto religioso e cultural. Em seguida, examinaremos o manuscrito BL Or. 7594, uma testemunha textual que contribui para a compreensão da tradição manuscrita do Apocalipse de Elias. Posteriormente, abordaremos o manuscrito P. Chester Beatty 2018, cujas particularidades textuais enriquecem ainda mais a análise do material. Por fim, encerraremos com a análise de um fragmento em grego, destacando suas contribuições para o entendimento da tradição original do texto e as influências linguísticas e culturais que moldaram sua transmissão no Egito. A abordagem progressiva desses manuscritos permitirá traçar um panorama histórico-textual do Apocalipse de Elias neste primeiro momento, refletindo sobre seu papel na formação do imaginário e da identidade cristã no Egito.

O apocalipse em questão, encontrado no Mosteiro Branco de Shenoute, perto de Sohag, é um importante testemunho da literatura apocalíptica, especialmente por ter sobrevivido em fragmentos de dois manuscritos distintos: um em dialeto akhmímico, e outro em sahidico (Steindorff, 1899). Os manuscritos Sa[1] e Ach têm suscitado debates quanto à sua datação, com estimativas variando entre os séculos III e V. De acordo com Pietersma *et al.* (1981), Sa[1] é atribuído ao quarto, quarto/quinto ou quinto século, enquanto Ach é datado entre o terceiro e o quarto século. Entretanto, Steindorff (1899) propõe que Sa[1] seja ligeiramente mais recente que Ach, embora não posterior ao início do século V. É relevante destacar que, até o momento, não há registros de manuscritos coptas datados com segurança anteriores ao século IV. Por isso, a atribuição de Ach ao terceiro século deve ser tratada com cautela.

---

[2] A fim de especificar e diferenciar os manuscritos, será adotado a nomenclatura utilizada por: Pietersma *et al.* (1981). Logo, o akhmimico será identificado como Ach, o manuscrito sahídico de Paris como Sa[1], o colofón como Sa[2], o manuscrito de Chester Beatty como Sa[3].

Turner sugere uma datação mais conservadora, situando Sa[1] no quinto século e Ach no quarto ou quinto século (1977)[3]. Como aponta Steindorff, esse processo de aquisição fragmentada gerou confusão inicial quanto à identidade dos textos, especialmente porque ambos, o Apocalipse de Elias e do Apocalipse de Sofonias, estavam presentes nos mesmos manuscritos (Steindorff, 1899). A preservação dos fragmentos do Apocalipse de Elias e do Apocalipse de Sofonias deve-se, em grande parte, aos esforços de Gaston Maspero, então diretor de Antiguidades Egípcias, e ao trabalho de estudiosos como Urbain Bouriant e Karl Reinhardt. Maspero foi responsável pela aquisição inicial de fragmentos desses apocalipses entre 1881 e 1884, período em que obteve folhas de papiro que continham partes do texto. No entanto, foi apenas em 1888, por meio da mediação de Reinhardt, que fragmentos adicionais foram adquiridos e enviados ao Museu Real de Berlim (Steindorff, 1899), consolidando o acesso e o estudo dessas importantes fontes para a compreensão da literatura apocalíptica cristã tardia.

A análise do dialeto das folhas gerou controvérsias, pois Bouriant inicialmente classificou-o como bohairico, enquanto Stern corrigiu para "baixo-sahidico", referindo-se ao dialeto de akhmimico (Steindorff, p. 2). As folhas adquiridas foram publicadas em dois lotes distintos e distribuídas entre duas importantes instituições europeias, a Bibliothèque Nationale e o Museu de Berlim (Steindorff, p.). A associação dos manuscritos Sa[1] e Ach ao mosteiro de Shenoute[4], tradicionalmente vinculada à figura de Shenoute, tem sido tema de debate acadêmico. Essa questão se torna ainda mais complexa quando se analisa a proveniência dos códices e sua relação com os contextos linguísticos e culturais do Egito Tardio (Lundhaug, 2012).

T. Orlandi, em diversas publicações, sugeriu que Sa[1] e Ach, juntamente com outros manuscritos predominantemente akhmimicos do quarto ou quinto século, seriam oriundos do Mosteiro Branco (Orlandi, 1983; Orlandi, 1997; Orlandi, 2002). A sugestão de Orlandi baseia-se em uma compreensão mais ampla da circulação de textos coptas no Alto Egito, além da presença de elementos teológicos e linguísticos que indicam sua produção no contexto monástico associado a Shenoute (Orlandi, 2002). No entanto, como observado por A. Boud'hors, essa hipótese enfrenta limitações e questionamentos significativos (Boud'hors, 2012).

Boud'hors argumenta que, embora esses manuscritos compartilhem características de textos akhmimicos e sejam datados de períodos iniciais da literatura cristã copta, a atribuição específica ao Mosteiro Branco carece de evidências definitivas[5]. O autor aponta, por exemplo, que a homilia pascal de Melito de Sardes, encontrada em um manuscrito cóptico do quarto século, apresenta um contexto que transcende os limites do Mosteiro Branco, sendo amplamente difundida nas regiões meridionais do Egito (2012). Esse fato reforça a ideia de que a produção e a transmissão de textos em dialetos do sul, como o akhmimico, está mais associada à região de Tebas do que exclusivamente ao Mosteiro Branco (Lundhaug, 2012; Miroshnikov; Somov, 2020).

---

[3] Diante das incertezas inerentes ao uso da paleografia para datar manuscritos coptas, Lundhaug (2012, p. 162) sugere uma estimativa mais ampla, abrangendo o quarto e o quinto séculos para ambos os textos. Essas considerações reforçam a necessidade de uma análise cuidadosa, dado o caráter limitado e incerto das evidências paleográficas disponíveis.

[4] Ver: Steindorff (1899, p. 1); Schmidt (1908, p. 9); Schmidt (1919, p. 4).

[5] Para uma melhor compreensão do assunto ver: Lundhaug (2012), Lundhaug; Jenott (2015, p. 170), Lundhaug (2023, p. 164). Conforme argumenta Lundhaug, se, de fato, a datação dos manuscritos estiver correta, eles podem ser situados no período em que Shenoute. Porém, a oposição de Shenoute (2023, p. 164) à leitura de apócrifos é amplamente documentada, tornando necessário supor que, caso esses manuscritos estivessem presentes no mosteiro durante seu governo, tal presença teria ocorrido sem seu conhecimento ou aprovação.

Outro ponto de divergência destacado por Boud'hors é a relação entre os textos atribuídos ao Mosteiro Branco e a ausência de escritos de tendência origenista no acervo do mosteiro (2012). Essa lacuna, segundo Boud'hors, pode ser resultado de preconceitos teológicos subsequentes ou de erros de identificação, como no caso dos textos atribuídos a Rufus de Shotep, que poderiam, na verdade, ser obras origenistas transmitidas sob pseudônimos (2012). Portanto, a origem dos manuscritos Sa[1] e Ach deve ser abordada com cautela. Embora apresentem uma forte inclinação linguística e cultural akhmimica, a hipótese de que foram produzidos exclusivamente no Mosteiro Branco não pode ser confirmada (Miroshnikov; Somov, 2020).

Quanto ao manuscrito BL Or. 7594[6], ele apresenta uma história de desenvolvimento igualmente complexa e fascinante. Este códice, que inclui textos como Deuteronômio, Jonas, Atos dos Apóstolos e o Apocalipse de Elias, distingue-se por características únicas em sua composição (Budge, 1912; Emmel, 2003). O Apocalipse de Elias, último dos quatro textos no códice, foi copiado em uma escrita cursiva incomum, contrastando com a caligrafia mais formal usada nos textos bíblicos canônicos precedentes (Lundhaug, 2023). Essa escrita cursiva, responsável por sua datação paleográfica ao século IV, foi inicialmente interpretada erroneamente por Budge como um colofão[7], mas posteriormente identificada por Carl Schmidt como o início do Apocalipse de Elias (Lundhaug, 2023).

A proveniência do códice oferece informações melhores. Segundo Lundhaug, Budge (2023) o encontrou em 1911, em uma tumba perto de El-Ashmunein (Hermópolis Magna), envolto em linho e colocado entre os pés de um cadáver em um caixão de madeira. Ainda segundo ele, Budge (2023) especulou que o corpo seria de um eremita do final do século IV ou início do século V, e que este possivelmente teria copiado o livro com suas próprias mãos. No entanto, pesquisas mais recentes mostram que o manuscrito é obra de pelo menos três escribas diferentes, apresentando semelhanças com códices conhecidos, como os de Nag Hammadi, especialmente o Códice II, datado do mesmo período.

Sobre o códice Chester Beatty Ac. 1493[8], este preserva partes significativas do Apocalipse de Elias. Além de reiterar a narrativa característica desse gênero literário, tal como conhecida por outras fontes, o códice oferece contribuições fundamentais ao preencher lacunas textuais presentes nos manuscritos anteriores (2023). A edição crítica desse manuscrito foi elaborada por Pietersma, Comstock e Attridge, em 1981, representando um marco nos estudos da literatura apocalíptica cristã (Pietersma *et al.*, 1981). A sua relevância reside na ampliação do corpus textual disponível, permitindo análises mais aprofundadas sobre a formação e a circulação de ideias apocalípticas no cristianismo primitivo.

Segundo Lundhaug (2023), o códice, composto por dez fólios em um único quire, apresenta características materiais importantes, destacando um sistema de pontuação sem paralelo em manuscritos coptas conhecidos, indicando uma transmissão textual singular. A paleografia do códice é descrita como idiossincrática (Lundhaug, 2023; Pietersma *et al.*, 1981), apresentando um

---

6 Comumente referido como "Códice Deuteronômio de Budge" ou Sa[2]. Pietersma et. al. (1981, p. 1). Lundhaug, (2023, p. 164), Emmel (2003).

7 Embora Schmidt tenha apresentado que este fragmento, não é um colofão, alguns autores ainda utilizam essa terminologia. Pietersma *et al*. (1981. p. 1), Frankfurter (1993), etc. Nas notas de rodapé, Emmel (2003, p. 83) assevera que não é um colofão. Isso também acontece com um outro apocalipse que foi encontrado com o Apocalipse de Elias.

8 Conforme Lundhaug (2023) O códice é igualmente denominado P. Chester Beatty (2018) e constitui um manuscrito de papiro de grande relevância, datado paleograficamente entre o final do século IV e o início do século V. Segundo ele, essa datação foi estabelecida a partir dos estudos conduzidos por A. F. Shore em 1958 (Pietersma *et al.*,1981. p. 1).

estilo de escrita marcado por inconsistências (Lundhaug, 2023; Pietersma *et al.*, 1981), com formas de letras irregulares, variações no espaçamento entre as linhas e um número variável de linhas por página, que oscila entre 19 e 24 (Pietersma *et al.*, 1981). Essas irregularidades são acompanhadas por frequentes erros e correções ao longo do texto, sugerindo um processo de cópia realizado de maneira descuidada ou apressada. Embora não seja possível determinar com precisão se o escriba era inexperiente ou negligente, a baixa qualidade do papiro utilizado também pode ter contribuído para as imperfeições observadas no manuscrito (Pietersma *et al.*, 1981). Apesar das questões em torno de sua proveniência exata[9], o códice Chester Beatty Ac. 1493 permanece um objeto importante para os estudiosos do cristianismo primitivo e da literatura apocalíptica.

Por fim, neste processo de apresentação dos manuscritos, há um último dessa tradição do Apocalipse de Elias. O fragmento grego de 6x6 cm, identificado por Pistelli (Pistelli, 1912), tem sido associado ao Apocalipse de Elias, principalmente pela correspondência do texto no verso com uma passagem da versão akhmimica (Pietersma *et. al.,* 1981; Bumazhnov, 2017). No entanto, o texto do lado reto não apresenta qualquer paralelo com as versões coptas conhecidas, como a akhmimica ou a sahidica (Lundhaug, 2023), o que levanta questionamentos sobre sua real conexão com a obra. Apesar disso, o fragmento tem sido amplamente considerado como evidência de uma origem grega para o Apocalipse de Elias, fundamentando-se na suposição de que a maioria dos textos coptas do período seriam traduções de originais gregos[10]. Contudo, essa hipótese carece de suporte empírico robusto, e as inconsistências no fragmento indicam a necessidade de maior cautela. Assim, embora relevante, o fragmento grego não fornece evidências suficientes para afirmar de forma conclusiva que o Apocalipse de Elias foi originalmente composto em grego.

Os monstros que emergem na cultura

Jeffrey Jerome Cohen é historiador e crítico literário norte-americano. Iniciou sua formação na biologia, mas logo migrou para a literatura inglesa e a história medieval, áreas nas quais consolidou sua trajetória acadêmica. Doutor pela Universidade de Harvard, lecionou por muitos anos na Universidade George Washington, em Washington, D.C., até se transferir, em 2018, para a Universidade Estadual do Arizona, onde segue desenvolvendo pesquisas voltadas à literatura, teoria cultural e estudos sobre o corpo e a alteridade.

Um de seus trabalhos mais conhecidos é a organização da coletânea Monster Theory: Reading Culture (1996), um marco nos estudos sobre o imaginário monstruoso. No texto de abertura do livro, Cohen apresenta suas sete teses sobre a cultura do Monstro, escritas em tom de manifesto. Com esse gesto, ele propõe uma guinada metodológica, onde em vez de ignorar ou marginalizar as figuras monstruosas nas análises históricas e culturais, devemos colocá-las no centro da investigação. Para Cohen, os monstros dizem muito mais sobre quem os cria do que sobre si próprios.

---

[9] Lundhaug (2023, p. 162), se baseando em Robinson (2011) e em sua edição em 2018, diz que a origem do códice Chester Beatty Ac. 1493 é tema de debate. Embora frequentemente associado aos Dishna Papers, descobertos em 1952 no Jabal Abu Mana, próximo ao deserto de Dishna, e ligados aos mosteiros pacômios, não há evidências conclusivas que confirmem sua proveniência direta desses contextos monásticos.

[10] E neste sentido, Miroshnikov e Somov (2020, p. 1999) caminham nesta discussão. Segundo eles, o fragmento PSI 1.7, parte de um códice de papiro descoberto em Hermópolis Magna, preserva (no verso) um trecho do Apocalipse de Elias (5.31–32). O texto do lado reto (recto) permanece sem identificação. Pietersma sugeriu que ele antecederia o verso e também conteria parte do Apocalipse de Elias, mas, devido à falta de paralelos entre o texto grego e a versão saídica (Sa[1]), concluiu-se que esses textos diferiam. Alternativamente, Pistelli propôs que o verso seria o final do Apocalipse de Elias e o recto o início de outro texto, hipótese apoiada por J. van Haelst, que considerou o recto um texto apócrifo, sendo essa a explicação mais simples e plausível.

A proposta é simples, mas de forte impacto: estudar os monstros para compreender as sociedades que os conceberam. Segundo Cohen, essas criaturas imaginadas revelam os medos coletivos, os desejos reprimidos, as tensões sociais e as ansiedades culturais de seu tempo (Cohen, 2020). Em vez de ver o monstro como um ser externo ou estranho, ele o entende como produto direto da cultura. Assim, as sete teses funcionam como uma espécie de manual interpretativo da cultura, um convite aberto a historiadores, críticos, antropólogos e outros estudiosos interessados em ler a cultura a partir daquilo que ela projeta como ameaça, desvio ou transgressão.

A primeira tese apresentada por Cohen afirma que o corpo do monstro é, essencialmente, um corpo cultural. Ou seja, o monstro não existe por si só – ele é gerado por um contexto específico, produto direto da imaginação social. Cada detalhe de sua forma, comportamento ou simbolismo expressa os medos, os desejos, os conflitos internos e as fronteiras que uma cultura estabelece para si mesma. O monstro, nesse sentido, funciona como uma chave de leitura: interpretar suas características é, na prática, interpretar a sociedade que o criou.

A segunda tese nos lembra que o monstro sempre retorna. Ele nunca desaparece de vez – apenas muda de forma, ressurge em novos contextos, adapta-se a novas ansiedades. Essa capacidade de retorno está diretamente ligada à persistente disposição social de gerar medos culturais. Sempre que uma figura monstruosa reaparece, ela sinaliza que há algo, naquele momento histórico, que tornou novamente relevante aquele tipo específico de ameaça simbólica. Assim, o retorno do monstro é também um termômetro, pois ele mede o que está inquietando a sociedade no seu tempo.

Na terceira tese, Cohen afirma que o monstro é o mensageiro da crise das categorias. Em outras palavras, ele surge quando os sistemas classificatórios de uma cultura – suas noções de gênero, raça, normalidade, humanidade, entre outros – começam a vacilar. Os monstros são, por definição, figuras que desafiam a ordem: seus corpos híbridos, suas formas indefinidas e suas existências liminares rompem com as fronteiras rígidas estabelecidas pelo pensamento cultural dominante. Eles revelam uma instabilidade, um desconforto com as classificações que organizam o mundo. Estudar essas figuras é, portanto, observar onde reside a instabilidade da sociedade, onde suas certezas estão sendo desafiadas e suas fronteiras culturais, expostas.

A quarta tese de Cohen afirma que o monstro habita as portas do outro. Ele é a projeção simbólica da diferença, aquilo que a sociedade percebe como estranho, ameaçador ou desviante. Esses "outros" não precisam ser necessariamente criaturas fictícias; muitas vezes, são pessoas, grupos sociais, comportamentos ou ideias que rompem com as normas estabelecidas. Nesse sentido, o monstro se torna um dispositivo poderoso de exclusão: ele permite à sociedade nomear o que não aceita e, mais do que isso, justificar sua repressão ou eliminação. O processo de gerar um monstro revela preconceitos arraigados, mecanismos de estigmatização e práticas de demonização. A figura monstruosa denuncia ao mesmo tempo que assusta, pois evidencia quem está sendo marginalizado, e por quê.

Na quinta tese, Cohen apresenta o monstro como um vigilante das fronteiras do possível. Ele aparece exatamente nos pontos de transgressão, nas margens onde as normas culturais são mais frágeis. Sua função simbólica é reforçar os limites do aceitável. O monstro é usado para assustar, conter, advertir. Ele opera como um instrumento de disciplina moral, marcando o território entre o permitido e o proibido, entre o normativo e o desvio. Assim, sua presença nos mostra onde uma sociedade traça suas fronteiras, e com que rigidez está disposta a defendê-las.

A sexta tese aprofunda ainda mais a ambiguidade da figura monstruosa: o medo que ela provoca é, muitas vezes, atravessado por desejo. Os monstros, embora ameaçadores, também

fascinam. Eles encarnam aquilo que é reprimido, aquilo que a cultura tenta esconder, mas que insiste em voltar sob outra forma. Violência, impulsos sexuais, quebras de moralidade, tudo isso pode aparecer mascarado no corpo do monstro, permitindo à sociedade dar vazão a fantasias coletivas sem assumir abertamente seus conteúdos. Nesse ponto, os monstros não apenas refletem, mas canalizam pulsões sociais profundas, oferecendo um espelho distorcido de tudo aquilo que se quer negar.

Por fim, a sétima tese posiciona o monstro no limiar do "tornar-se". Cohen sugere que, por serem formados pelas tensões do presente, os monstros também apontam para o futuro. Eles antecipam mudanças, expõem contradições e evidenciam deslocamentos em curso na sociedade. Funcionam como termômetros simbólicos e oráculos culturais. Quando se observa com atenção o tipo de monstro que uma cultura está produzindo, é possível entrever os caminhos que ela teme, ou, paradoxalmente, deseja trilhar. Por isso, os monstros também nos alertam, pois mostram o que pode vir a ser se certos limites forem ultrapassados ou se certas forças não forem contidas.

Entendemos então que o corpo do monstro carrega em si sinais visíveis de transgressão física e simbólica: é híbrido, deformado, fragmentado, composto por partes que não deveriam coexistir. Combina traços humanos com animais, mistura o orgânico ao mecânico, o vivo ao morto, o natural ao artificial. É comum que apresente formas desproporcionais – garras enormes, dentes exagerados, corpos gigantescos – ou instabilidades visuais, como mudanças de forma, aparições espectrais e metamorfoses abruptas. Muitas vezes seu corpo exibe sinais de dor, mutilação ou degradação, como se fosse resultado direto de violência ou ruptura, lembrando corpos despedaçados, ensanguentados, costurados. Mesmo quando antropomórfico, algo em seu rosto ou movimento denuncia o que não se encaixa: um olhar fixo demais, um gesto desconcertante, uma expressão que beira o inumano. Como mostram as teses de Cohen, essas criaturas não surgem do nada: elas são formadas pelas ansiedades, exclusões e contradições que circulam em uma cultura. Cada deformidade, cada exagero, cada marca de alteridade serve como índice simbólico de uma crise.

O Monstruoso e o apocalíptico: o grotesco, juízo e a batalha pelo fim dos tempos

Nos manuscritos BnF Sa[1] Copte 135 e P.Berol. 1862, especificamente no akhmimico, a narrativa começa com a mensagem do Senhor ao profeta, instigando-o a anunciar o povo sobre suas transgressões contínuas[11]. Por ser um texto cristão tardio de forte caráter escatológico, o Apocalipse de Elias constitui um dos exemplos mais marcantes da articulação simbólica entre o grotesco e a monstruosidade no imaginário apocalíptico egípcio. Longe de se tratar de recursos retóricos ou ornamentações visuais, o grotesco e o monstruoso configuram-se como princípios estruturantes do juízo, da corrupção e da redenção presentes na obra. A narrativa traça um panorama vívido e perturbador do colapso da ordem mundial conhecida, em que as categorias fundamentais da realidade – política, natureza, corpo e espiritualidade – são violentamente desfeitas por meio de imagens de horror, sofrimento e inversão simbólica.

[11] Ⲡϣⲉⲉ ⲙⲡϫⲁⲉⲓⲥ ⲁϩⲱⲡⲉ ϣⲁⲣⲁⲓ ⲉϥϫⲟⲩ ϫⲉ-ⲡϣⲏⲣⲉ ⲙⲡⲣⲱⲙⲉ ⲉϫⲓⲥ ⲙⲡⲓⲗⲁⲟⲥ ϫⲉ-ⲉⲧϩⲉ-ⲟ ⲧⲉⲧⲛⲟⲩⲁϩ ⲡⲁⲃⲉ ⲁϫⲉⲧⲛ ⲛⲉⲧⲛⲛⲁⲃⲉ ⲧⲉⲉⲧⲛϯ. Texto extraído do trabalho de Steindorff (1899, p. 67) "A palavra do Senhor veio a mim, dizendo: "Filho do homem, diga a este povo: Por que você acrescenta pecado aos seus pecados, e irrita o Senhor Deus que o criou?".

Desde os primeiros capítulos dos manuscritos analisados (capítulos 19 a 28 de akh e no manuscrito sa[3]), a linguagem apocalíptica opera a partir da negação radical do mundo presente. A exortação inicial – "Não ameis o mundo, nem aquilo que há no mundo; pois a glória do mundo pertence ao Diabo" (ϫⲉ-ⲡϣⲟⲩϣⲟⲩ ⲅⲁⲣ ⲙ̅ⲡⲕⲟⲥⲙⲟⲥ ⲡⲁ-ⲡⲇⲓⲁⲃⲟⲗⲟⲥ ⲡⲉ ⲙ̅ⲛ̅ⲡϥⲃⲱⲗ ⲁⲃⲁⲗ) – instaura um tom dualista que atravessa toda a seção. A cisão entre Deus e o mundo, entre os justos e os ímpios, é total. A criação é retratada como espaço sitiado pelo Mal: o Diabo tenta apagar o sol, fazer a terra cessar sua fecundidade e devorar os seres humanos como fogo ou inundação (ϩⲁϩ ⲅⲁⲣ ⲛ̅ⲥⲁⲡ ⲁ-ⲡⲇⲓⲁⲃⲟⲗⲟⲥ ⲣ̅-ⲉⲡⲓⲑⲩⲙⲉⲓ ⲁⲧⲙ̅ⲕⲁ-ⲡⲣⲓ) (19:14–21). Essa entidade demoníaca adquire contornos cósmicos e antropofágicos, manipulando os elementos naturais para instaurar o caos absoluto – uma cosmologia da dissolução.

Segundo Mikhail Bakhtin (1987), o grotesco opera pela transgressão dos limites do corpo e da ordem; ele rompe fronteiras, mistura categorias e produz uma estética do excesso. É precisamente esse mecanismo que se revela no Apocalipse de Elias. O Diabo, aqui, não é somente uma entidade espiritual: ele é um corpo em erupção, que ruge, incendeia, consome e impõe-se como juízo. A monstruosidade, nesse sentido, é uma amplificação do corpo além da ordem humana, sinalizando a falência do mundo. O grotesco escatológico que se instaura não é gratuito: é o prenúncio do colapso final da realidade corrompida.

Contudo, a monstruosidade não se limita às figuras sobrenaturais. Ela contamina também a esfera política e social. A ascensão do chamado "Filho da perdição" (ϭⲉ ϣⲛⲣⲉ ⲙ̅ⲡⲧⲉⲕⲟ) (27–28) exemplifica como o grotesco invade o campo do poder: trata-se de um governante que impõe sua autoridade por meio da violência, da profanação e da fome. Seu reinado assinala o colapso das estruturas sociais fundamentais – mães amaldiçoam a própria fecundidade, o comércio silencia, e os corpos não encontram descanso nem na morte. "Naqueles dias correrão aos rochedos, clamando para morrerem, mas a morte fugirá delas" (ⲛ̅ⲁⲅⲟⲣⲁ ⲛ̅ⲙ̅ⲡⲟⲗⲓⲥ ⲛ̅ⲕⲏⲙⲉ ⲡⲁϫⲓ-ϩⲁⲓϩ, ⲥⲉⲛⲁⲣⲓⲙⲉ ⲅⲓⲟⲩⲥⲁⲡ ϭⲉ ⲛⲉⲧϩⲟⲟⲡ ϩⲛ̅ⲕⲏⲙⲉ, ⲥⲉⲛⲁⲣ̅-ⲉⲡⲓⲑⲩⲙⲉⲓ ⲁⲡⲙⲟⲩ. ⲡⲙⲟⲩ ⲡⲱⲧ, ϥⲕⲁⲟⲩⲉ) – nesse trecho, o grotesco torna-se condição da existência, e a morte, símbolo de libertação, torna-se um privilégio inalcançável.

As imagens que envolvem mulheres lactantes forçadas a alimentar criaturas monstruosas – dragões flamejantes que sugam sangue em vez de leite (28:1–5) – configuram uma inversão radical da ordem simbólica da maternidade. O seio, arquétipo da nutrição e do cuidado, é ferido; a mulher, símbolo de vida, converte-se em instrumento de dor. Se definiria tal imagem como abjeta: aquilo que deveria permanecer oculto – sangue, sofrimento, corpo violado – invade o espaço do sagrado. É o grotesco em sua forma mais crua: uma estética do abismo onde a redenção é momentaneamente suspensa.

Ainda mais expressiva é a inversão do ideal bíblico da fecundidade: "A estéril e a virgem se alegrarão" (ⲁⲥⲁⲣⲉϣⲉ ϭⲉ ⲧⲁϭⲣⲏⲛ ⲙ̅ⲛ̅ⲧⲡⲁⲣⲑⲉⲛⲟⲥ ⲉⲥϫⲟⲩ ⲙ̅ⲙⲁⲥ ϫⲉ-ⲡ̅ⲛ̅ⲟⲩⲁⲓϣ ⲡⲉ ⲁⲧⲛ̅ⲣⲉϣⲉ ϫⲉ-ⲙ̅ⲛ̅-ϣⲛⲣⲉ ϩⲟⲟⲡ ⲛⲉⲛ ⲅⲓϫⲙ̅-ⲡⲕⲁϩ, ⲁⲗⲗⲁ ⲛ̅ⲛ̅ⲡⲛⲩⲉ) (28:13). Trata-se de uma subversão direta do paradigma veterotestamentário que associava a bênção divina à fertilidade. No cenário apocalíptico, gerar filhos é condená-los ao sofrimento; apenas aquelas que não geraram podem se alegrar, pois seus filhos "estão nos céus". O grotesco, aqui, ultrapassa a deformidade visual e simbólica: alcança a inversão ética e teológica. O mundo encontra-se tão contaminado que valores fundamentais – vida, maternidade, geração, paz – são desfigurados ou corrompidos.

A política do grotesco se revela também nas ambiguidades das figuras de autoridade. Um dos reis é nomeado "Rei da Paz", mas sua paz é instaurada por meio da vingança e do sangue (25:14–15). O grotesco, neste caso, assume uma dimensão irônica: revela o horror por trás dos títulos sagrados e estruturas aparentemente justas. A paz é violência dissimulada, e a justiça, uma

forma de punição. Não há redenção sem antes encarar o grotesco como revelador da verdadeira face do poder.

Já o corpo, nesse sistema, torna-se campo de inscrição escatológica. É nele que o destino eterno se manifesta por meio de mutilações, marcas e selos – uma antropologia na qual o corpo não é templo, mas campo de batalha entre forças cósmicas.

À medida que a narrativa progride, o grotesco intensifica-se até alcançar um grau escatológico extremo. Dragões sugam sangue de mulheres; crianças cospem fogo; o Nilo se transforma em sangue; e a morte, outrora símbolo de fim, foge dos que a desejam. A terra geme, os corpos se contorcem, os desejos se invertem – o grotesco deixa de ser apenas figuração simbólica e se torna o próprio modo de ser da realidade no tempo final. A monstruosidade surge como fruto do pecado coletivo e se manifesta como dissolução das estruturas ontológicas.

Ainda utilizando a teoria bakhtiniana (1987), o grotesco é por definição ambíguo: simultaneamente destruidor e prenunciador do novo. No Apocalipse de Elias, contudo, ele não carrega função cômica ou regeneradora imediata, mas assume uma dimensão trágica e pedagógica. O corpo é violado, invadido por forças demoníacas, e a vida torna-se insuportável. A pedagogia do grotesco ensina pela repulsa, convoca pela repulsa e exorta à conversão pelo terror. A redenção, nesse universo simbólico, só se torna possível após o enfrentamento direto do horror – o inferno das paixões, a idolatria, a apostasia.

A estética do grotesco, portanto, não é acessória nem decorativa: ela é a própria linguagem da ruptura escatológica. O mundo presente[12] no Apocalipse de Elias, em sua corrupção absoluta, só pode ser ultrapassado por meio da violência, da dor e da purificação. O grotesco funciona como linguagem de transição: expõe a podridão da ordem vigente e aponta para a emergência de um novo tempo. É o rompimento radical com o presente que abre a possibilidade da glória – uma glória que, no Apocalipse de Elias, só se revela após o mergulho no grotesco mais abissal. Os jejuns e orações são campos de disputa entre o puro e o impuro: o jejum impuro, realizado com coração contaminado, "irrita os anjos" e "causa dor à alma" (23,1)[13]. O monstruoso é também interior, associando corrupção espiritual à deformação cósmica. Como instrumento pedagógico, como foi percebido anteriormente, mobiliza afetos extremos para reforçar o rigor ético e religioso.

A segunda parte do Apocalipse de Elias aprofunda-se na tensão escatológica entre o verdadeiro Ungido e o Filho da Iniquidade (ⲡϣⲏⲣⲉ ⲛⲧⲁⲛⲟⲙⲓⲁ), trazendo à tona uma iconografia que subverte expectativas messiânicas e corrompe os sinais de santidade. A figura do Filho da Iniquidade (ⲡϣⲏⲣⲉ ⲛⲧⲁⲛⲟⲙⲓⲁ) assume, aqui, um protagonismo demoníaco, cujas ações mimetizam os milagres do Cristo, mas de modo incompleto e perverso, num processo de monstruosa imitação (*imitatio Christi invertida*). A incompletude dessa imitação (não ressuscitar mortos, não ter poder sobre a alma) é essencial para a identificação da fraude no cenário egípcio.

Nesse cenário, o Filho da Iniquidade manifesta sinais e prodígios à semelhança dos de Cristo, mas os realiza com arrogância sacrílega, reivindicando autoridade sobre os corpos – ordenando

[12] É a irrupção do "outro mundo neste". No Apocalipse de Sofonias, após a cena fúnebre, o mundo pós-morte parece relacionar-se explicitamente com o mundo físico do visionário.

[13] ϯϩⲁⲓ ⲛⲛⲟⲩⲁⲉⲓϣ ϫⲉ-ⲁⲩⲛⲁⲕⲟⲩ ⲛⲉⲩ ⲛϩⲉⲛⲥⲃⲁⲩⲉ ⲉ-ⲛⲁⲡⲛⲟⲩⲧⲉ ⲉⲛ, ⲉⲩⲛⲁⲣ-ⲁⲫⲉⲧⲉⲓ ⲙⲡⲛⲟ ⲙⲟⲥ ⲙⲡⲛⲟⲩⲧⲉ ⲛⲉⲓ ⲧⲁⲩⲉⲓⲣⲉ ⲛⲧⲟⲩϩⲉⲓ ⲛⲧⲟⲩⲛⲉⲛⲉⲩ ⲉⲩϫⲟⲩ ⲙ ⲙⲁⲥ ϫⲉ-ⲧⲛⲏⲥⲧⲓⲁ ϩⲟⲡ ⲉⲓⲓ ⲟⲩⲁⲉ ⲡⲉ-ⲡⲛⲟⲩⲧⲉ ⲥⲱⲛⲧ ⲙⲙⲁⲥ ⲉⲩⲉⲓ ⲣⲉ ⲙⲙⲁⲩ ϣⲙⲙⲟ ⲁⲧⲁⲓⲁⲫⲏⲕⲏ ⲙ ⲉⲩⲣ-ⲁⲡⲟⲥⲧⲉⲣⲉⲓ ⲙⲙⲁⲩ ⲛⲛϣⲡⲡ. "à noite... dizendo: "O jejum não existe e Deus não o criou", alienando-se da aliança...., privando-se das promessas gloriosas?".

ao sol, à lua e ao mar – num gesto que remete diretamente às ações dos deuses egípcios no mito da criação, mas que aqui é ridicularizado em sua impotência última. Sua corporeidade é marcada por traços grotescos: um jovem de pernas finas, uma mecha branca na testa, sobrancelhas que alcançam as orelhas, mãos cobertas por crostas de lepra. A descrição do corpo do impostor mobiliza um imaginário de disformidade e transgressão, evocando o feio e o impuro como categorias sociais. A lepra, nesse contexto, carrega uma forte carga simbólica – a degradação da carne é o sinal visível da degeneração espiritual.

A transformação física constante do Filho da Iniquidade (ⲡϣⲏⲣⲉ ⲛⲓⲁⲛⲟⲙⲓⲁ), que se metamorfoseia em criança e ancião, evidencia a instabilidade identitária como característica do monstruoso. Diferentemente do Ungido, cuja presença é associada à cruz, à luz e à paz, o impostor é volúvel, um simulacro em perpétua deformação. A monstruosidade aqui é não apenas física, mas sobretudo moral e teológica: ele representa a encarnação do engano último, aquele que seduz com milagres, mas cuja essência não pode ser disfarçada.

O confronto com a virgem Tabita acentua ainda mais a dimensão escatológica da luta entre os santos e o impostor. Tabita, mulher vestida de linho fino, simboliza a pureza e a profecia: ela persegue e repreende o Filho da Iniquidade com palavras de denúncia e resistência. Seu embate verbal é carregado de força teológica e poética, questionando a legitimidade do impostor e revelando seu fracasso em compreender o sofrimento dos justos. Aqui, o grotesco é novamente deslocado da aparência física para o campo ético-escatológico: é a incapacidade do Filho da Iniquidade de reconhecer o sacrifício e a fidelidade dos santos que o desmascara como inimigo de Deus.

A perseguição dos justos adquire contornos sádicos e animalescos: olhos arrancados com pontas de ferro, unhas arrancadas uma a uma, vinagre e soda cáustica nas narinas. Esses elementos remetem a um imaginário do martírio extremado, no qual o corpo dos santos é desfigurado como forma de testemunho final[14]. A iconografia dos suplícios reforça a dimensão grotesca do cenário apocalíptico – corpos mutilados que não apodrecem, que se petrificam como testemunhos eternos, e que aguardam o descanso escatológico. Trata-se de uma inversão do grotesco carnavalesco de Bakhtin (1987): aqui o corpo não é regenerado por meio da degradação, mas glorificado através da fidelidade diante da monstruosidade.

A justiça divina, por sua vez, é representada de forma definitiva. O Senhor julgará os pecadores do céu e da terra, os pastores infiéis, e restabelecerá uma nova criação, purificada do mal. A imagem do Filho da Iniquidade sendo dissolvido "como gelo no fogo" evoca um fim anticlimático e grotesco para aquele que se apresentava como grande. O Iníquo, afinal, é derrotado por sua própria incapacidade de gerar vida: "tu não tens poder sobre a alma".

O grotesco permeia todo o discurso do Apocalipse de Elias como linguagem escatológica que encena o fim por meio de imagens deformadas, ambíguas e excessivas. Assim, o monstruoso torna-se categoria epistemológica que tensiona os limites entre o humano e o divino, entre ordem e caos, entre o tempo e a eternidade no Apocalipse de Elias.

Esses elementos remetem a uma pedagogia do sofrimento, na qual o corpo dos justos é convertido em palco da violência escatológica. Tal sadismo ritualizado não serve apenas à dramatização do fim, mas atua como contra-imagem grotesca do martírio: não há glória imediata no sofrimento, mas uma exposição crua da fidelidade como resistência diante da monstruosidade

[14] Algumas associações com outros textos coptas sobre corpo, martírio e ressureição são com a Vida de José, o Carpinteiro, Apocalipse de Atanásio, Vida de Shenoute e Tratado sobre a Ressurreição (Códice I, Nag hammadi).

do poder. Na próxima seção, abordar-se-á a teoria dos monstros afim de compreendermos a nível completo a relação da monstruosidade presente no Apocalipse de Elias.

Considerações Finais

Por meio de imagens de horror e inversão simbólica, a obra apocalíptica desenha uma realidade em colapso, onde o corpo, a política e a espiritualidade são desfeitas por forças demoníacas e cósmicas. O grotesco, conforme fora delineado, não se limita à deformação visual, mas se apresenta como uma transgressão radical da ordem, em que o excesso e a ambiguidade funcionam como formas de comunicação de um novo estado de coisas, de um mundo que se dissolve para dar passagem a um novo.

A monstruosidade que perpassa a obra não se isola na metáfora, mas se torna uma manifestação do pecado coletivo e das estruturas corruptas que governam o mundo apocalíptico. O Diabo, com sua capacidade de transformar a realidade natural e humana, torna-se o agente do juízo, e a ascensão do Filho da Perdição exemplifica o colapso das estruturas sociais e políticas que governam o mundo antes do fim. A inversão dos valores fundamentais, como a maternidade e a fecundidade, reforça a ideia de que a ordem vigente está completamente corrompida, sendo substituída por um caos em que a morte e o sofrimento tornam-se elementos centrais.

Essa análise ao se utilizar da estética do monstruoso e do grotesco, busca não somente articular uma visão do fim do mundo, mas também revelar uma dinâmica de transformação das estruturas sociais e espirituais presentes no Apocalipse de Elias. A figura do grotesco, no contexto do texto, desempenha uma função central na desconstrução da ordem estabelecida, projetando a necessidade de uma transição dramática entre o mundo corrompido e o novo mundo de salvação.

Através da monstruosidade que permeia as imagens do Apocalipse de Elias, é possível perceber uma crítica à corrupção das instituições e à degradação moral dos indivíduos, como também se configura como um mecanismo de reflexão sobre os caminhos da redenção. A inversão dos valores, característica fundamental da estética grotesca, aponta para a subversão das estruturas e, ao mesmo tempo, para a emergência de um novo paradigma, em que a salvação não pode ser alcançada sem antes passar pelo confronto com o terror do grotesco.

Portanto, o Apocalipse de Elias ilustra a relação entre o monstruoso e a escatologia, sendo este último um agente que, longe de ser uma simples preparação para um futuro ideal, é um espaço de destruição, mas também de reconfiguração do ser humano e do mundo. A estética do monstruoso, nesse contexto, apresenta como um mecanismo narrativo que expõe a transição do caos para a ordem, da morte para a vida.

Referências

Azevedo, J. *A simplified Coptic Dicionary (Sahidic Dialect)*. Lima: Peruvian Union University, 2013.

Bakhtin, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo; Brasília: Hucitec; Universidade de Brasília, 1987.

Boud'hors, A. The Coptic Tradition. *In*: Johnson, S. (ed.). *The Oxford Handbook of Late Antiquity.* New York: Oxford Academic, 2012. p. 224-46.

Budge, E. A. Wallis, *Coptic Biblical Texts in the Dialect of Upper Egypt*. London: British Museum, 1912.

Bumazhnov, D. F. Covenant with God and the making of the early Christian monasticism. *Philologia Classica*, v. 12, n. 1, p. 12–22, 2017.

Cohen, J. J. A cultura dos monstros: Sete teses. *In*: Silva, T. T. da (org.). *Pedagogia dos monstros*: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. São Paulo: Editora Autêntica, 2007.

Crum, W. E. *A coptic dictionary*. London: Oxford University Press, 1939.

Emmel, S. A question of codicological terminology: revisiting GB-BL Or. 7594 to find the meaning of "papyrus fiber pattern". *In*: Beltz, W.; Pietruschka, U.; Tubach, J. (ed.). *Sprache und Geist*: Peter Nagel zum 65. Geburtstag. Halle: Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 2003. p. 83–111. (Hallesche Beiträge zur Orientwissenschaft, v. 35).

Lundhaug, H. The Apocalypse of Elijah in the Context of Coptic Apocrypha. *In*: G. Allen, et. al.(ed.), *The Chester Beatty Biblical Papyri at Ninety*: Literature, Papyrology, Ethics, p. 161-174. Berlin; Boston: De Gruyter, 2023. Doi: https://doi.org/10.1515/9783110781304-012.

Lundhaug, H.; Jenott, L. *The Monastic Origins of the Nag Hammadi Codices*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2015. (Studien und Texte zu Antike und Christentum 97).

Lundhaug, H. Memory and early monastic literary practices: a cognitive perspective. *Journal of Cognitive Historiography*, v. 1, n. 1, p. 98–120, 2014.

Lundhaug, H. Shenoute's heresiological polemics and its context(s). *In*: Ulrich, J.; Jacobsen, A.-C.; Brakke, D. (ed.). *Invention, rewriting, usurpation: discursive fights over religious traditions in antiquity*. Frankfurt: Peter Lang 2012. p. 239–261. (Early Christianity in the Context of Antiquity, v. 11).

Lundhaug, H. The Dishna Papers and the Nag Hammadi Codices. The Remains of a Single Monastic Library? *In*: Lundhaug, Hugo.; Jenott, Lance (ed.), *The Nag Hammadi*: From the Discovery to the Publication. Leiden; Boston: Brill, 2018. p. 309-352.

Lundhaug, H. Codices and late antique Egypt. Tübingen, 2018. p. 329–386. (Studien und Texte zu Antike und Christentum, v. 110).

Miroshnikov, I.; Somov, A. A new look at Enoch and Elijah in the Apocalypse of Elijah. *In*: Usacheva, A.; Jacobsen, A.-C. (ed.). *Christian discourse in late antiquity*: hermeneutical, institutional and textual perspectives. Paderborn: Brill | Schöningh 2020. p. 197–223.

Orlandi, T. Gli apocrifi copti. *Augustinianum*, v. 23, n. 1/2, p. 57–71, 1983.

Orlandi, T. The library of the Monastery of Saint Shenute at Atripe. *In*: Egberts, A.; Muhs, B. P.; van der Vliet, J. (ed.). *Perspectives on Panopolis*: an Egyptian town from Alexander the Great to the Arab conquest. Acts from an international symposium held in Leiden on 16, 17 and 18 December 1998. Leiden: Brill, 2002. p. 211–231. (Papyrologica Lugduno-Batava, v. 31).

Pietersma, A.; Comstock, S. T.; Attridge, H. W. *The Apocalypse of Elijah*: based on P. Chester Beatty 2018. Ann Arbor: Scholars Press, 1981. (Society of Biblical Literature Texts and Translations, v. 19; Pseudepigrapha Series, v. 9).

Pistelli, E. *Apocalypsis Eliae*. *In*: Papiri greci e latini, v. 1. Florença, 1912. p. 16–17.

Schmidt, C. *Der Erste Clemensbrief in altkoptischer Übersetzung*. Leipzig: J. C. Hinrichs, 1908. (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, v. 32.1).

Schmidt, C. *Gespräche Jesu mit seinen Jüngern nach der Auferstehung*: ein katholisch-apostolisches Sendschreiben des ... Jahrhunderts nach einem koptischen Papyrus des Institut de la Mission Archéol. Française au Caire unter Mitarbeit von Herrn Pierre Lacau, derzeitigem Generaldirektor der ägypt. Museen. Leipzig: J. C. Hinrichs 1919. (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, v. 43).

Steindorff, G. *Die Apokalypse des Elias*: eine unbekannte Apokalypse und Bruchstücke der Sophonias-Apokalypse. Leipzig: J. C. Hinrichs, 1899.