

**VENCEDOR DO PRÊMIO EISNER 2013
MELHOR OBRA RELACIONADA A QUADRINHOS**

MARVEL COMICS

A

HISTÓRIA SECRETA

SEAN HOWE

leYa

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.

Ficha Técnica

Copyright © 2012 by Sean Howe

Todos os direitos reservados.

Esta edição foi publicada em acordo com Harper Collins Publishers.

Tradução para a Língua Portuguesa © Texto Editores Ltda., 2013.

Título original: Marvel Comics: the untold story

Diretor editorial: Pascoal Soto

Editora executiva: Tainã Bispo

Produtoras editoriais: Fernanda Ohosaku, Maitê Zickuhr e Renata Alves

Tradução: Érico Assis

Preparação de texto: Alexander Barutti Azevedo Siqueira

Revisão: Alessandra Maria Rodrigues da Silva

Adaptação de capa: Vivian Oliveira

Design da capa original: Dan Cassaro

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Howe, Sean

Marvel Comics : a história secreta / Sean Howe; tradução de Érico

Assis – São Paulo : LeYa, 2013.

ISBN 9788580448795

Título original: Marvel Comics: The untold story

1. Histórias em quadrinhos 2. Marvel Comics 3. Heróis

4. Lee, Stan, 1922 I. Título II. Assis, Érico

13-0648 CDD 741.5

Índices para catálogo sistemático:

1. Histórias em quadrinhos - história

2013

Texto Editores Ltda.

[Uma editora do grupo LeYa]

Rua Desembargador Paulo Passaláqua, 86

01248-010

– Pacaembu – São Paulo –

SP

www.leya.com.br

No princípio a Marvel criou o Bullpen e o Estilo.

E o Bullpen era sem forma e vazio; e havia trevas sob a face dos Artistas. E o Espírito da Marvel se movia sobre a face dos roteiristas.

E disse a Marvel: Haja o Quarteto Fantástico. E houve o Quarteto Fantástico.

E viu a Marvel o Quarteto Fantástico. E que era bom.

— Stan Lee

É impossível recuperar a origem de uma ideia. Ideias vão para lá e para cá entre os autores até que os mandachuvas se metem e escolhem o que acreditam que será a fórmula do sucesso.

— Jack Kirby

PRÓLOGO

Em 1961, Stanley Martin Lieber estava chegando aos quarenta. Assistia ao fim da indústria de quadrinhos à qual havia dado o sangue por mais de duas décadas. Há pouco tempo fora obrigado a demitir seu departamento de arte e estava sozinho na divisão de quadrinhos da Magazine Management Company, nome pouco inspirado da editora de Martin Goodman. Fora contratado quando adolescente, a oito dólares por semana. Já havia pensado em ser romancista, mas não investiu na carreira. Era improvável que fosse conseguir encaixar temáticas profundas nos gibis de monstros, namoro e *western* que ainda pingavam dos restos da editora. Escondido lá na sua salinha, o ponto alto da carreira de Lieber fora escrever piadas bobas para livrinhos de humor descartáveis, como *Tiradas tirânicas: um guia de galhofas para o bon-vivant* ou *Golfólicos anônimos*. Não queria usar seu nome real, por isso assinava “Stan Lee”.

O destino interveio (ou assim diz a lenda) na forma de uma partida de golfe que envolveu Martin Goodman e Jack Liebowitz, dono da editora rival DC Comics. Conta-se que Liebowitz falou para Goodman que a DC havia juntado seus personagens mais famosos – Superman, Batman, Mulher-Maravilha, Lanterna Verde – numa única revista, *Liga da Justiça da América*, e de uma hora para outra tinha um sucesso de vendas. Goodman voltou a trote à firma com uma atribuição para Lee: *roube essa ideia e invente uma equipe de super-heróis*. Mas Lee já havia passado por outras experiências de ressuscitar personagens. Foi para casa, conversou com a esposa Joanie e anunciou que ia pendurar as chuteiras. Ela o convenceu a não desistir: “Crie do jeito que você gostaria”, ela insistiu. “Coloque as suas ideias no gibi. O pior que pode acontecer é o quê? Eles te demitem?”

“Tomou alguns dias de rascunhos, um milhão de anotações”, Lee lembraria anos mais tarde, “depois de riscar e rascunhar mais um milhão,

até que enfim cheguei a quatro personagens que achei que iam funcionar bem como equipe... escrevi um esboço com a descrição básica dos novos personagens e uma trama levemente fora do convencional, aí entreguei ao meu artista de maior confiança: o talentosíssimo Jack Kirby”.

Foi assim que Stan Lee lembrou a gênese do *Quarteto Fantástico* [*Fantastic Four*] e como ele a recontou inúmeras vezes ao longo das décadas seguintes, à sua maneira jovial e incomparável. Jack Kirby, que se lançara ao estrelato nos anos 1940 ao cocriar o icônico Capitão América – a serviço de Goodman –, contaria outra história. “A Marvel estava literalmente no fundo do poço quando eu apareci. Estavam quase recolhendo os móveis”, Kirby contou. “Iam começar a mudança, e Stan Lee estava lá, sentado num canto, chorando. Eu disse para segurarem tudo e me comprometi a produzir a revista que faria as vendas subirem e que ia mantê-los no mercado.”

Uma coisa é certa: em meados de 1961, Lee e Kirby juntaram 25 páginas de história e arte, colaram um logo qualquer, e milhares de exemplares de *Quarteto Fantástico* n. 1 foram distribuídos até assumir posição nas mesas e gôndolas giratórias das bancas de todo o país, enfiadas entre as últimas edições de *Lili, a Garota Modelo* e *Kid Colt, fora da lei* [*Kid Colt Outlaw*].

Quarteto Fantástico não era bem o plágio da *Liga da Justiça* que Goodman havia solicitado – na primeira edição, os protagonistas nem usam uniforme; mais estranho ainda: não param de brigar entre si. Nunca antes uma superequipe fora nuançada com personalidades tão distintas. Num floreio quase revolucionário, o Coisa [*Thing*] fora concebido como “um peso-pesado – não necessariamente um mocinho”, que a qualquer momento poderia sair destruindo tudo. Estava a quilômetros de distância da cidadania empedernida do Superman ou do Lanterna Verde. Mas os exemplares foram vendidos, e rápido, e as cartas de fãs começaram a chover na sede da Magazine Management. A revista havia provocado alguma coisa, um fervor que Lee já conhecia.

Pouco depois, Lee e outro de seus comparsas nos gibis de monstro, o artista Steve Ditko, vieram com “Homem-Aranha” [*Spider-Man*]. Por trás da máscara, o herói era apenas Peter Parker, um adolescente *nerd* e cheio de angústias que lutava para fazer o bem. Um garoto melancólico e

rejeitado que vira super-herói? Não havia precedente. Mas o Homem-Aranha também mexeu com os leitores.

A Magazine Management logo botou na banca mais criações fora dos eixos, heróis moralmente ambíguos para crianças da Guerra Fria nos últimos momentos pré Lyndon Johnson e pré Beatles. Em questão de meses, eles introduziram um pesquisador que a radiação metamorfoseia em uma besta verde e violenta, um médico aleijado que vira Deus do Trovão, um armamentista com problemas cardíacos que constrói uma armadura de metal para enfrentar comunistas e um cirurgião mesquinho em fim de carreira que encontra sua verdadeira vocação no ocultismo. Heróis com pés de barro, muitos eram marcados pela solidão e pelas dúvidas sobre o que faziam. Até os mais confiantes carregavam o fardo de saber que não se encaixavam neste mundo.

Lee e o pequeno grupo de artistas *freelancers*, todos de idade avançada, insistiram numa mídia ignorada ou ridicularizada por grande parte da sociedade. A seu modo, também estavam deslocados. O que faziam, porém, começou a atrair e fomentar uma comunidade de admiradores. Era uma irmandade, que de início ficou fora do radar da mídia, sem mesmo um nome a ostentar: a linha de quadrinhos de Goodman, anteriormente mais conhecida por Timely Comics, era publicada sob dezenas de nomes de editoras quase anônimas, de Atlas a Zenith, que se viam apenas nas letrinhas miúdas dos dados legais. Por fim, no final de 1962, Goodman e Lee combinaram que a linha revigorada levaria a marca Marvel Comics.

As criações pitorescas da Marvel – Quarteto Fantástico, Homem-Aranha, o Incrível Hulk [*The Incredible Hulk*], Thor, Homem de Ferro [*Iron Man*] e Doutor Estranho [*Doctor Strange*] – serviram de fundações para uma edificação ficcional autorreferente chamada “Universo Marvel”, na qual todas as aventuras eram interligadas em altíssimo nível de complexidade. Logo este mundo em expansão também passou a incluir coisas como os X-Men, uma escola de mutantes vítimas do ostracismo, cuja luta contra a discriminação fazia paralelo ao movimento negro, e o Demolidor [*Daredevil*], advogado cego cujos outros sentidos eram ampliados a níveis sobre-humanos. Seguiram-se Viúva Negra [*Black Widow*], Gavião Arqueiro [*Hawkeye*], Surfista Prateado [*Silver Surfer*] e incontáveis outros. A doze *cents* a edição, os quadrinhos Marvel traziam protagonistas

tão conturbados quanto fascinantes, floreios literários e desenhos arrebatadores para um público que incluía crianças, a elite universitária e os *hippies*.

Em 1965, Homem-Aranha e Hulk se infiltraram na lista da revista *Esquire* entre os 28 heróis dos *campi* universitários, ao lado de John F. Kennedy e Bob Dylan. “A Marvel expande a imaginação pseudocientífica até as fronteiras da fantasmagoria, com dimensões paralelas, questões de tempo e espaço e até mesmo o conceito semiteológico da criação”, empolgava-se um aluno da Cornell University. “As ilustrações são brilhantes, num nível quase alucinógeno. Mesmo as histórias com heróis reais mortais são ilustradas de um jeito que cada quadro ganha a mesma carga dramática de tudo o que Orson Welles já levou à película.”

“*Face Front, True Believers!*”¹ Stan Lee dirigia-se ao público da Marvel de forma coloquial e entusiasmada nas páginas finais das revistas. Os leitores sentiam que faziam parte de um clubinho fechado. Embora grande parte das histórias fosse produzida no silêncio da casa dos *freelancers*, Lee pintava a monótona sede da Marvel com o agito e burburinho da “Casa das Ideias”. Era um retorno às salas movimentadas e atulhadas de mesas que conhecera na juventude e que agora só existiam na sua mente. Com uma sequência jazzística de *tá sabendo*, ênfases baseadas em letras maiúsculas e exclamações que soavam como tapinhas nas costas, as colunas *Bullpen Bulletins* de Lee entusiasmavam puramente pela ideia de um ambiente de trabalho. “Não é todo mundo que sabe, mas muitos de nossos joviais artistas Marvel também mostram seu talento nas tramas! Por exemplo, quando o Stan trabalha com profissionais como JACK ‘O REI’ KIRBY, com o deslumbrante DON HECKE com o digníssimo DICK AYERS, é só ele passar um embrião da ideia que eles criam todos os detalhes direto na prancheta, ao mesmo tempo desenhando e trabalhando o argumento. Aí, nosso líder simplesmente pega os desenhos finalizados e acrescenta diálogos e recordatórios! Parece complicado? Pode até ser, mas é mais um motivo pelo qual só a gente tem a boa e velha magia da Marvel!” Leitores enlevados, atentos a qualquer espiadela nos bastidores, aprenderam rápido o nome de cada colaborador, do arte-finalista e letrista até a recepcionista e o gerente de produção. Quando Lee lançou um fã-clube oficial – “*The Merry Marvel Marching Society*”² – 50 mil fãs pagaram um

dólar cada para se associar. Assim como seus próprios personagens, a fraca e oprimida Marvel Comics tornara-se mais uma história de sucesso norte-americano.

“Acho que funciona”, Stan Lee escreveu numa carta que descrevia o método de trabalho Marvel, “embora não seja um sistema que eu aconselhe a qualquer um”. O esquema tinha suas desvantagens, principalmente quando Lee passou a ceder cada vez mais o desenvolvimento da trama aos artistas, alguns dos quais começaram a achar que ficavam com o trabalho duro e recebiam menos crédito que o merecido. Steve Ditko, que imbuíra Homem-Aranha de alma melancólica e Doutor Estranho de verve alucinógena, deixou a editora; Aranha e Estranho ficaram. Jack Kirby, que conseguira gerar, quase sem auxílio, uma enchente de uniformes, cenas de ação de chocalhar os ossos e fábulas complexas envolvendo raças alienígenas que se escondem do mundo, também foi embora – mas Hulk, Quarteto Fantástico e X-Men ficaram.

A indústria dos quadrinhos, porém, ainda estava sujeita a baixas cíclicas. Stan Lee continuou a trabalhar febrilmente, determinado a nunca mais sentar-se naquele cubículo do canto. No início dos anos 1970, ele e seu substituto, o fã-profissionalizado Roy Thomas, cobriam lacunas na mão de obra com uma nova geração de autores: carinhas de vinte e poucos anos e olhos arregalados que brandiam distintivos da *Merry Marvel Marching Society* como se fosse licença para quebrar todas as regras. Seguindo aquilo que entendiam ser o espírito Marvel, eles contrabandeavam a contracultura para revistinhas coloridas que iam parar na gôndola giratória das farmácias, onde se afixava a amigável plaqueta “Ei, crianças! Gibis!”. Lee mal notava. Martin Goodman vendera a empresa e, assim que os novos donos empossaram Lee, ele se voltou para os contratos com a televisão e o cinema, o que via como a saída da Marvel da inconstante indústria dos quadrinhos.

Ao longo das décadas seguintes, enquanto Lee insistia na jornada em busca do triunfo hollywoodiano, as rédeas editoriais da Marvel foram passando entre editores que lutaram para equilibrar ambição artística com mercado instável e entre donos – de consórcios fuleiros da indústria do entretenimento a corsários bilionários do mundo corporativo – que a cada

instância ficavam mais determinados a maximizar o lucro a qualquer custo.

× × ×

Nesse meio-tempo, uma corrente constante de roteiristas e artistas continuou a ir e vir, cada um contribuindo com suas próprias criações ou construindo com base nas criações dos que vieram antes. Tudo entrava na bola de neve do Universo Marvel, que se expandiu até se tornar a mais complexa narrativa ficcional já vista: milhares e milhares de personagens e episódios, todos interligados. Para gerações de leitores, a Marvel era a maior mitologia do mundo moderno.

Mas os criadores dos mitos não eram Homeros e Hesíodos tão distantes quanto mortos. Eles carregavam seu próprio sentimento de propriedade quanto a personagens e histórias, assim como o envolvimento emocional e o financeiro, o que tornava cruzar a porta giratória da empresa um processo árduo e muitas vezes doloroso. Com o passar do tempo, foi crescendo a leva de amizades arruinadas, deserções profissionais, processos amargos e mortes imprevistas.

O universo cresceu.

[1](#) Algo como “Atenção, todos que creem!”. (N. do T.)

[2](#) Literalmente “A alegre e marchante sociedade Marvel”. (N. do T.)

PARTE 1

Mitos e Criações

1

Muito antes de haver uma Marvel Comics, havia Martin Goodman. Nascido no Brooklyn em 1908, filho de imigrantes russos, nono entre treze filhos, o jovem Goodman era um leitor tão ávido que recortava pedaços de revistas velhas e colava para criar revistas novas. Mas a vida de fantasia à toa não lhe era opção: o emprego de seu pai na construção civil se encerrou quando ele caiu de um telhado, o que lhe custou as costas; Isaac Goodman virou mascate. Os quinze membros da família Goodman estavam em mudança constante pelo Brooklyn, sempre tentando ficar um passo à frente dos senhorios. Martin foi forçado a largar o colégio na quinta série e teve vários empregos que não lhe deram estímulo. Por fim, ao findar da adolescência, decidiu apostar em ser livre: saiu a viajar de trem por todo o país. Quando a Grande Depressão atingiu os EUA, ele já tinha uma pilha de diários que detalhavam suas experiências de costa a costa, em ferrovias e acampamentos de *hobos*.³ A paixão infantil pelas revistas acabou trazendo-o de volta para casa. Ao retornar a Nova York, ele conseguiu emprego ao cantar louvores aos *pulps*⁴ como representante editorial da Eastern Distributing. A Eastern foi para o buraco, mas a fortuna de Goodman cresceu: ele e o colega Louis Silberkleit se uniram para criar a Newsstand Publications. De um esquálido escritório na baixa Manhattan, lançavam *westerns*, histórias de detetive e contos românticos por quinze *cents* a edição.

Plágios do Cavaleiro Solitário podiam não ser arte, mas o improvável aconteceu: Martin Goodman ascendera de imigrante pobre, passando por passageiro clandestino, até virar editor de revista. Esbelto, quieto, de sobrancelhas arqueadas que soterravam os óculos de aro fino e a gravata borboleta que pontuava uma de suas várias camisas rosa choque, Goodman tinha até cabelo grisalho prematuro – tudo para arrematar sua transformação de garoto de rua em homem de negócios. Estava com 25 anos.

Em 1934, a distribuidora da Newsstand Publications afundou, deixando Goodman e Silberkleit com milhares de dólares em contas não pagas. A Newsstand não conseguiu honrar as dívidas com a gráfica; os ativos da empresa foram confiscados. Silberkleit abandonou o navio, mas o ávido Goodman convenceu a gráfica de que ela ainda veria o dinheiro se o deixasse continuar publicando alguns dos títulos. O instinto audaz de Goodman rapidamente trouxe a empresa de volta ao azul; poucos anos depois, ele havia se mudado para o RKO Building, consideravelmente mais elegante. Chegara a uma fórmula simplista para o sucesso: “Se você tem um título que pega, é só botar mais”, disse à *Literary Digest*, “que o lucro vai bater à sua porta”. O negócio era ficar antenado nas tendências, sem querer algo mais que literatura descartável. “Fãs”, decretou, “não se interessam por qualidade”. Quando o mercado voltou a afundar, Goodman ficou à tona: bastava encher as revistas com republicações de outras editoras, sem dizer que não eram histórias inéditas.

Ele estava numa situação financeira boa o bastante para manter uma casinha para os pais em Crown Heights, no Brooklyn. Também podia relaxar. Num cruzeiro às Bermudas, abordou duas jovens que jogavam pingue-pongue e pediu para jogar com a vencedora da partida. Jean Davis – também nova-iorquina, mas de uma Nova York mais culta e sofisticada – virou a menina dos olhos de Goodman. De volta aos EUA, Jean ainda estava em dúvida quanto a uma relação séria, mas Goodman usou todas as armas. Uma vez, raspou a conta no banco e levou-a de avião à Filadélfia para um jantar e um concerto. Acabou conquistando a moça, com quem noivou. A lua de mel foi na Europa, e os planos eram de retornar no chiquíssimo *Hindenburg*⁵ – mas na última hora descobriram que não havia assentos juntos, então mudaram de ideia e voltaram de avião. A sorte de Martin Goodman só crescia.

Goodman tinha mais de vinte publicações em 1939, de nomes como *Two Gun Western* [“dois revólveres no velho oeste”], *Sex Health* [“saúde sexual”] e *Marvel Science Stories* [“histórias deslumbrantes da ciência”]. (Essa última não era grande sucesso de vendas, mas Goodman gostava de alguma coisa naquela palavra, *Marvel*. Guardou-a na gaveta.) Mudou seu negócio para o estiloso McGraw-Hill Building, na Rua 42, onde começou a passar trabalho fixo para os irmãos. O empreendimento de Goodman

era, nas palavras de um editor, “o ninho do nepotismo”: um dos irmãos fazia a contabilidade; outro trabalhava na produção; outro tinha sua sala para fotografar aspirantes a *starlet* para os *pulps*. Até o tio de Jean, Robbie, entrou na jogada. Além disso, a enchente de razões sociais que Goodman tinha na mão – algo bem vantajoso na hora do fisco, assim como para manobras rápidas em caso de problemas jurídicos – muitas vezes vinha de nomes de familiares: tinha a Margood Publishing Corp., a Marjean Magazine Corp. e, assim que Jean deu a luz aos filhos Chip e Iden, surgiu a Chipiden.

O nome que pegou, porém, foi “Timely”, que vinha da revista de Goodman *Popular Digest* e seu subtítulo era “Timely Topics Condensed”.⁶ A editora não estava mais acumulando dívidas, mas também não era a salvação da lavoura. As vendas dos *pulps*, atropeladas pela popularidade cada vez maior das séries de rádio, estavam começando a estagnar. Martin Goodman precisava de um sucesso.

Enquanto isso, o modelo da revista em quadrinhos norte-americana estava começando a tomar forma. Em 1933, a Eastern Color Printing Company usou suas prensas ociosas no turno da noite para publicar *Funnies on Parade* [“desfile de piadinhas”], livro que compilava tiras de jornais dominicais. As tiras eram publicadas lado a lado numa única página em formato tabloide, dobrada ao meio e grampeada, depois vendida à Procter & Gamble para ser dada de brinde. No ano seguinte, a Eastern Color colocou o preço de dez *cents* na capa de *Famous Funnies* n. 1 e vendeu mais de 200 mil exemplares em banca; de uma hora para outra, a série passou a render US\$ 30 mil por mês. Outras editoras também fizeram a aposta. O que mais vendia eram tiras de jornais dominicais recondiçionadas, como *Tarzan*, *Flash Gordon* e *Popeye*. Mas a *New Fun*, antologia em preto e branco no formato 25 por 38 centímetros, foi a primeira revista em quadrinhos só de conteúdo inédito. Em 1937, visionários começaram a montar serviços de produção editorial: criavam quadrinhos numa eficiente linha de produção, seguindo os moldes da indústria de vestuário. O roteirista entregava o roteiro a uma linha de montagem composta de ilustradores veteranos sem muita opção de emprego ou a recém-graduados da escola de artes, armados com pranchas Bristol de 35 por 53. Eles, por sua vez, repartiam a ação numa série de

quadros simples, elaboravam os desenhos a lápis, acrescentavam o cenário, adornavam a arte com nanquim, inseriam os diálogos e passavam guias de cores à gráfica. Não era a rota da fortuna, mas, na agonia da depressão, era trabalho garantido.

E, então, em 1938, Jerry Siegel e Joe Shuster, dois garotos de Cleveland de 23 anos, venderam uma história de treze páginas chamada “Superman” para a National Allied Publications por US\$130. O personagem era uma mistura de tudo o que as crianças gostavam – heróis dos *pulps*, ficção científica, mitos da Antiguidade – em um só esplêndido pacote nas cores primárias. O “campeão dos oprimidos, a maravilha corpórea que jurou dedicar sua vida a auxiliar os necessitados” enfrentava magnatas gananciosos e políticos corruptos, sempre pregando o reformismo social – fantasia perfeita para a época do New Deal.⁷ Mas Superman era mais do que um símbolo. Sua identidade secreta, o pateta Clark Kent, dava até aos leitores mais solitários um colega renegado com quem se identificar. Ao estrear como atração de capa da *Action Comics* n. 1, Superman fez sucesso da noite para o dia. Na sétima edição, *Action* já vendia meio milhão de exemplares por número. A empresa irmã da National, a Detective Comics (as duas em breve viriam a fundir-se para virar DC Comics), introduziu Batman, outro cruzado de capa, e deu título próprio ao Superman – bem no momento em que a concorrência começava a lançar uma onda de plágios fantasiados e cheios de cor. (Diz a lenda que o editor do Homem-Miraculoso, uma das primeiras e mais descaradas imitações, fora contador da National até ver os números da *Action* e sair para fundar sua própria empresa.)

Lloyd Jacquet, um ex-coronel de fala macia e adepto do cachimbo, abandonou seu cargo como diretor de arte da Centaur Comics e, seguindo a deixa de outros, entrou no negócio de produção editorial de revistas em quadrinhos: histórias e mais histórias para editores ligados à tendência. Dentre os artistas que Jacquet pegou da Centaur e trouxe para sua nova firma – a Funnies Inc. –, os principais eram Carl Burgos e Bill Everett; ficou com eles o serviço de criar novos super-heróis. Ambos tinham 21 anos e eram irrequietos. Burgos trancara a matrícula na National Academy of Design, impaciente com o aprendizado lento; Everett, que fumava três maços de cigarro por dia e já acumulara uma década de bebedeira, vinha pulando de Boston para Phoenix, de lá para Los Angeles e depois para

Chicago. Estavam sentados num bar de Manhattan chamado Webster, forjando os planos para super-heróis. Decidiram ater-se ao básico: água e fogo.

Burgos veio com a ideia de um cientista brilhante, mas avarento, o Professor Phineas T. Horton: ele cria um homem sintético dentro de um tubo de ensaio gigante, mas o vê entrar em chamas ao tomar contato com oxigênio. O Tocha Humana [*Human Torch*] não precisava de uniforme: seu rosto sem traços e a anatomia vaga, ambos enrubescidos e obscurecidos por tufos de chamas, são cercados por eclosões dispersas, como gotas de suor escarlate, e as labaredas que se formam no alto da cabeça sugerem intenções diabólicas. Em outras palavras, é uma criatura bruxuleante de medo e fúria. Quando foge, ele começa a lançar bolas de fogo das mãos e a deixar tiras e criminosos de cabelo em pé. O estilo primitivista e de baixo orçamento de Burgos só aumentava a impressão de que os tênues prédios, carros e pessoas que o Tocha encontrava eram construídos às pressas para serem destruídos logo a seguir. Ao fim de sua primeira aventura, o Tocha Humana aprende a controlar seus poderes, mas vira fugitivo da lei.

A contribuição de Everett – que tomava de empréstimo as aventuras marítimas de Jack London, a *Balada do Velho Marinheiro* de Coleridge e o *Mercúrio* de Giambologna – foi Namor, o Príncipe Submarino [*Namor, the Sub-Mariner*]. Depois que uma expedição no ártico provoca destruição involuntária em colônias submersas de uma raça aquática, o imperador anfíbio manda sua filha espionar os humanos. A princesa casa-se com o comandante da expedição, recolhe informações para sua terra natal e, antes de voltar ao oceano, engravida. Dezenove anos depois, Namor – de orelhas pontudas, sobrancelhas pontudas e bico de viúva, trajando apenas sunga e agraciado com pés alados – é “um ultra-homem das profundezas... que voa ao vento... tem a força de mil” e quer vingança dos EUA. Ele usa seus poderes para fins diabólicos: mata dois mergulhadores (com apunhaladas rancorosas em um e esmagando a cabeça do outro) e joga o navio deles contra um recife. As linhas horizontais fracas, uma e outra bolha, e os objetos levitantes que Everett administrava em aguadas para representar o mundo subaquático davam ao esquema como um todo uma ambiência tenebrosa, pronta para uma trilha de teremim, mesmo que tais sutilezas acabassem sendo efêmeras.⁸ Páginas depois, o temível langor

das batalhas na água salgada é substituído por ação pura, quando Namor arranca um piloto de seu biplano e “mergulha mais uma vez no oceano – a caminho de mais aventuras em sua cruzada contra o homem branco!” Irrepreensivelmente violento e caprichosamente incorreto, o maquiavélico Príncipe Submarino era o inverso do herói-imigrante Superman.

As histórias do Príncipe Submarino estavam separadas para inclusão na *Motion Picture Funnies Weekly*, revista que seria distribuída de graça às crianças que fossem ao cinema, torcendo para que ficassem vidradas e voltassem na semana seguinte. Mas a *Motion Picture Funnies* gorou e nunca saiu da gráfica, com exceção de alguns exemplares de amostra entregues a donos das salas.

Por sorte, o agente da Funnies Inc., um irlandês compacto e de cabelos rareando chamado Frank Torpey tinha contatos. Um deles era Martin Goodman, com quem havia trabalhado na Eastern Distributing. Torpey pegou exemplares de *Superman* e *Homem Incrível* (título que Everett havia feito há pouco tempo para a Centaur), saiu do prédio caindo aos pedaços que abrigava o *loft* da Funnies Inc., subiu três quadras e adentrou o arranha-céu *art déco* verde-azul onde ficava o quartel-general da Timely, e lá vendeu sua ideia ao velho amigo Goodman. Gibis, segundo Torpey, eram grana certa. Negociaram para Goodman publicar o Tocha Humana e o Príncipe Submarino numa nova antologia. Goodman já tinha uma ideia perfeita para o título.

Marvel Comics n. 1, produzida inteiramente pela equipe de Jacquet, contemplava o sucesso em todas as suas 64 páginas: o Anjo [*The Angel*], herói bigodudo de Paul Gustavson, inspirado no Santo;⁹ o aventureiro das selvas Ka-Zar, de Ben Thompson (uma cópia de Tarzan reaproveitada dos *pulps* de Goodman); o caubói Cavaleiro Mascarado [*Masked Raider*], de Al Anders; e cartuns de piadinhas para preencher espaço vago. Goodman contratou o veterano ilustrador de *pulps* Frank R. Paul para desenhar a capa. Assim, a primeira revista em quadrinhos da Timely foi publicada em 31 de agosto de 1939. Horas depois, do outro lado do mundo, a Alemanha nazista invadia a Polônia. Começava a Segunda Guerra Mundial.

Marvel Comics n. 1 vendeu 80 mil exemplares em setembro de 1939, e Goodman pediu reimpressão. Dessa vez, vendeu 800 mil – melhor que o desempenho médio dos títulos DC. Nos anos seguintes, os funcionários da Timely viriam a comentar que Frank Torpey passava como um raio pelo

escritório de Goodman, tão rápido que achavam que fosse mensageiro. Na verdade, só vinha buscar seus 25 dólares, o “muito obrigado” semanal de Martin Goodman por tê-lo trazido à indústria dos quadrinhos.

Goodman não perdia uma oportunidade para mudar um nome, por isso *Marvel Comics* virou *Marvel Mystery Comics* na segunda edição. O Tocha Humana começou a agir como todo combatente do crime uniformizado: fosse a ameaça um marciano ou um escroque armado, podia igualmente ser um serviço para Superman – aliás, seguindo os passos de Superman, o Tocha ganhou um cognome (Jim Hammond) e um emprego diurno de cidadão certinho (policial). Namor, por outro lado, continuou fiel a sua ira: raptou uma mulher da alta sociedade e matou um guarda.

Mas Namor encontrou uma humana de quem gostava. Betty Dean obviamente era bem bonitinha; o não tão óbvio era ela ser policial, amiga do *alter ego* do Tocha Humana, Jim Hammond, e por isso ter a posição singular de intermediária entre os dois personagens mais famosos da Timely. E foi assim que, em *Marvel Mystery Comics* n. 7, um momento aparentemente descartável – no qual Betty avisa Namor que o Tocha está na polícia e à sua procura – foi semente de uma revolução: o universo fictício, em que dois personagens concebidos por imaginações distintas, era o mesmo.

Mas será que era um universo fictício? Ali, logo atrás do Tocha, não estava a silhueta de Manhattan? O Príncipe Submarino não mergulhava no Rio Hudson? Superman e Batman já haviam sorrido juntos em algumas capas, mas toda criança sabia que eles eram aferrados às suas respectivas Metrópolis e Gotham City e que nunca viriam a se encontrar. E daí que o Arranha-Céu Acme caísse ou que o Banco Nacional fosse assaltado? A Nova York da Timely, por outro lado, estava cheia de coisas de verdade prontas para destruir. Em *Marvel Mystery Comics* n. 8 e n. 9, que chegaram às bancas na primavera de 1940, Namor tem uma ira aniquiladora que passa pelo Túnel Holland, pelo Empire State Building, o Zoológico do Bronx e a Ponte George Washington (“Rá! Mais um monumento construído pelo homem!”, ele brada, excitado e resfolegante diante da carnificina prestes a empreender), até que o Tocha Humana aparece para confrontá-lo. A batalha se estende até a Estátua da Liberdade

e o Radio City Music Hall. Seria possível eles dobrarem uma esquina e encontrarem o Anjo? Ou, melhor ainda, aparecer na casa do leitor?

Talvez eles dessem de cara com o amontoado de personagens que a Funnies Inc. vinha criando a toque de caixa para os dois novos títulos de Goodman: Blue Blaze e Flexo, o Homem-Borracha [*Flexo the Rubber Man*], ou Repórter Fantasma e Marvex, o Super-Robô. Contudo, a *Daring Mystery Comics* e a *Mystic Comics* não chegaram nem perto das vendas da *Marvel Mystery Comics*. Flexo, o Homem-Borracha, não era elástico o bastante para alcançar o Tocha Humana.

Goodman não queria contar apenas com o estúdio de Lloyd Jacquet, principalmente se quisesse outros sucessos. Logo percebeu que era possível diminuir o papel do intermediário que sugava seu lucro. Quando Goodman requisitou mais um herói no estilo do Tocha Humana, um dos *freelancers* de Jacquet, Joe Simon, assumiu a bronca e criou o atirador de chamas Máscara Ardente [*Fiery Mask*]. Goodman resolveu ir diretamente a Simon e pedir para ele criar novos personagens para a Timely. Simon, ex-cartunista de jornal, nascido em Rochester, Nova York, ganhava sete dólares por página na Funnies Inc.; Goodman pagaria doze, que ainda era menos do que pagava direto a Jacquet. Simon, negociador astuto que sempre foi, aceitou a grana. Logo estava equilibrando o serviço para Goodman com o emprego de editor-chefe da Fox Publications de Victor Fox, onde fazia correções, distribuía serviço, produzia capas e supervisionava uma equipe de artistas mal remunerados e, na maioria, sem experiência.

Na Fox, Simon encontrou um artista de 21 anos chamado Jacob Kurtzberg, produto dos cortiços da Zona Leste. “Uma vez minha mãe quis que eu tirasse férias”, disse Kurtzberg numa oportunidade, ao descrever sua infância, “então ela me deixou duas semanas na escada de incêndio, e eu fiquei lá, dormindo no relento, duas semanas de escada, diversão pra valer”. Membro da Gangue da Rua Suffolk, quando mais novo, ele não era nada alheio aos elementos mais brutos da vizinhança (“Ficava esperando atrás do muro, aí passavam três caras, eu dava uma surra de pau neles e saía correndo”). Mas Kurtzberg tinha seu escape na fantasia: Shakespeare e matinês de cinema. O momento transformador foi um dia de chuva em que viu boiar na sarjeta a capa de uma revista *pulp* com a ilustração de um

objeto estranho, futurista. Pegou aquele exemplar de *Wonder Stories* e ficou transfixado, fitando a coisa que as chamadas nomeavam “foguete”.

Kurtzberg entregou-se ao desenho, fazendo suas próprias histórias, estudando meticulosamente o talento de Milton Caniff nas tiras *Terry e os piratas*, de Hal Foster em *Tarzan* e de Billy DeBeck em *Barney Google*. Teve uma passagem curta, de uma semana, pelo Pratt Institute; trancou o curso que estava fazendo porque o pai perdera o emprego na fábrica. O garoto, porém, encontrou um caminho alternativo para realizar sua carreira dos sonhos. Depois de entrar no Boys Brotherhood Republic, clube de voluntários criado para resgatar jovens das ruas, Kurtzberg começou a produzir uma série de cartuns que eram mimeografados no informativo da organização. Matriculou-se na escola técnica, complementando aulas de mecânica de automóveis com o curso vespertino de artes. No fim da adolescência, foi contratado para desenhar no estúdio de animação dos irmãos Fleischer. Mas a linha de produção que fazia *Popeye* e *Betty Boop* lembrava muito o emprego fabril do pai. Passou por vários *syndicates* de tiras¹⁰ e, na época em que conheceu Joe Simon na Fox, estava pronto para criar algo que fosse seu.

Kurtzberg era hábil, veloz e, como tinha que botar o pão na mesa dos pais e do irmão mais novo, queria ganhar tudo o que fosse possível. Impressionado com o talento e com a ética de trabalho de Kurtzberg, Simon logo o recrutou como sócio nos empreendimentos de *freelancer*, e no início dos anos 1940 eles trabalharam juntos num novo título para a Timely chamado *Corvo Vermelho* [*Red Raven*]. Kurtzberg não recebeu créditos pela história de oito páginas, chamada “Mercúrio no século XX”, na qual o deus de pés alados é enviado “do Alto Olimpo, retiro celestial dos deuses da Antiguidade”, para salvar a humanidade de si mesma – e de seu primo, Plutão, que usa o disfarce de “Rudolph Hendler”, líder ditatorial da “Prussilândia”. Mas em outra história, “Comet Pierce” (com dívida a Flash Gordon), Kurtzberg assinou com um pseudônimo que logo viria a adaptar em caráter permanente e jurídico: Jack Kirby.

Infelizmente, a atração titular da *Corvo Vermelho* de Simon era insossa: órfão que sobrevive a acidente de avião é criado por homens-pássaro numa “ilha sem gravidade”, ganha asas e depois enfrenta um demônio careca e ladrão de ouro chamado Zeelmo. O gibi vendeu mal e, um mês

depois, Goodman substituiu *Corvo Vermelho* por um novo título que estrelava mercadoria com saída garantida: *O Tocha Humana*.

Apesar do fracasso, Goodman manteve Simon por perto como diretor de arte de suas revistas policiais. Gostava da ideia de produzir quadrinhos sem a Funnies Inc. e incentivou Simon e Kirby a fazer novas propostas. O histórico de sucessos dos dois melhorou de imediato. Depois de apresentarem Marvel Boy e Visão [*Vision*], Simon esboçou uma variante do herói da MLJ Comics, o bandeirado Escudo.

“Passei a noite inteira rabiscando”, lembrou Simon. “Camisa cota de malha, músculos protuberantes no peito e no braço, roupa colante, luvas e botas com aba dobradas embaixo do joelho. Desenhei uma estrela no peito, faixas que iam do cinto até uma linha sob a estrela, e colori o uniforme de vermelho, branco e azul. Acrescentei um escudo.” Na parte inferior da página, escreveu Super Americano. Depois repensou e mudou o nome para Capitão América [*Captain America*].¹¹ Enquanto Superman, Batman e outros heróis continuavam enfrentando *aliens*, vilões fantasiados e ladrões de banco, as estrelas mais vivazes, espalhafatosas e raivosas da Timely já puxavam as manguinhas para combater vilões reais da Segunda Guerra Mundial. Nas últimas semanas de 1939, o Príncipe Submarino desviara um U-boat alemão do litoral de Nova York; Marvel Boy enfrentou um ditador chamado Hiller (diz-se que Goodman tinha medo de um processo de Adolf), e Namor colaborava na resistência de uma ilha francesa contra os invasores nazistas. Foram batalhas esporádicas. A guerra na Europa, porém, estava ganhando novos tons: a França havia tombado, e a ameaça de o mando nazista espalhar-se pelo mundo começou a entrar na cabeça dos norte-americanos. O Capitão América estaria focado em uma só missão: derrubar o Terceiro Reich.

Ao ver o grande potencial do Capitão América, Simon fez um acordo diferenciado com a Timely, negociado com Maurice Coyne, chefe da contabilidade.¹² “Essa porcária não vai durar”, Goodman dissera a Simon na primeira reunião entre os dois, embora devesse ter reconhecido algo especial. Não só concordou com os 25% de *royalties* (que Simon dividiria com o artista), mas também convidou Simon a virar funcionário: seria editor. Goodman ainda precisava pagar à Funnies Inc. pelo uso de seus dois maiores personagens, Tocha Humana e Príncipe Submarino, mas

conseguiria colocar Simon para encher linguiça na linha e economizar bastante. (Goodman viria a comprar os direitos sobre todos os personagens.)

Simon logo convidou Jack Kirby para trabalhar como funcionário de Goodman. Enquanto Simon distribuía serviço para *freelancers*, inventava títulos com Goodman, criava logotipos e colaborava com as *pulps*, Jack passava o dia sentado e desenhando. Quando Simon ia passar o lápis de Capitão América para uma equipe de *freelancers*, Kirby disse a ele para não se dar ao trabalho. Faria tudo sozinho.

Só que Goodman já estava nervoso com a ideia de que Hitler seria morto antes de o Capitão América chegar às bancas. Kirby fez o lápis da edição, mas Simon passou a arte-final para um antigo colega de Syracuse, o cartunista Syd Shores – que era graduado em artes, reservado, passara sete anos trabalhando numa fábrica de uísque e viria a ser o terceiro funcionário da Timely. No primeiro dia de emprego, Simon botou Shores numa mesa na sala que já dividia com Kirby, entregou a capa que Kirby havia acabado de desenhar e pediu para ele passar o nanquim. A capa mostrava Capitão América dando um soco em Hitler.

Enquanto *Capitão América* n. 1 estava na gráfica, um primo alto e adolescente de Jean Goodman fazia o percurso do Bronx até os pés do McGraw-Hill Building – o qual, ele lembraria anos depois, maravilhado, “parecia que era todo feito de vidro” – e subiu o elevador até o escritório da Timely pela primeira vez. Abriu a porta, viu a minúscula sala de espera e disse seu nome, Stanley Lieber, para a secretária na janelinha.

O gerente de circulação Robbie Solomon – o “Tio Robbie” de Jean Goodman – estava aguardando a visita. A mãe de Stanley, Celia, era irmã de Robbie. Celia explicara a Robbie que Stanley queria ser escritor, mas que andava aos tropeços – havia sido demitido recentemente de um emprego menor numa fábrica de calças. Solomon abriu a porta à esquerda da janelinha da secretária e convidou Stanley a acompanhá-lo. Eles dobraram à esquerda e entraram na sala de cinco por três que Simon, Kirby e Shores dividiam. “Esse aqui é meu sobrinho”, disse Solomon. “Tem alguma coisa pra ele fazer?” Simon entrevistou o adolescente, que não demonstrou entender muito de revistas em quadrinhos, mas parecia esforçado. Fora ser parente do chefe, é claro. Simon o contratou.

Em 20 de dezembro de 1940, *Capitão América* n. 1 chegava às bancas. Contava a história de um garoto esquelético chamado Steve Rogers, que é recusado no alistamento militar e recebe um soro experimental de “super-soldado”, o qual lhe dá massa muscular e permite que ele enfrente quem ameaçar os Estados Unidos. Não era à prova de balas como o Superman, por isso portava um escudo similar à bandeira, combinando com o uniforme patriótico. Fora a participação dos nazistas, *Capitão América* não fazia grande acréscimo à fórmula que *O Escudo*, da MLJ Magazines, já apresentara: era mais um inimigo de quinta-colunas, beneficiado pela ciência e trajando a bandeira. Mas os ângulos em variação constante e a ação fluida na arte de Kirby lhe davam vida. *Capitão América* n. 1 atingiu números próximos aos de *Superman*: um milhão de exemplares, superando a expectativa geral. A Timely recebeu um dilúvio de pedidos para inscrição no fã-clube dos “Sentinelas da Liberdade”: com dez centavos, ganhava-se um distintivo de latão com o sorridente Capitão. Simon focou as energias em ajudar a Timely a capitalizar o sucesso, inventando mais títulos com Goodman – *USA Comics*, *All Winners Comics* e *Jovens Aliados* [*Young Allies*], que traria Centelha [*Toro*] e Bucky, respectivamente parceiros mirins do Tocha Humana e do Capitão América – e criando os logotipos. Simon e Kirby faziam reuniões para discutir argumento na minúscula sala de espera da frente, de onde passavam serviço a roteiristas. “E quando o roteiro voltava”, disse Simon, “riscávamos tudo, mudávamos o diálogo e não sobrava nada. Se o prazo apertasse, pensávamos a história direto na prancheta”. Na segunda edição de *Capitão América*, eles enviaram o herói à Alemanha, onde ele e Bucky infiltram-se num campo de concentração na Floresta Negra. “Schweins ianques quer atrapalhar meus planos”, consternava-se Hitler, até Bucky lhe acertar um chute na barriga.

Enquanto Kirby cantarolava, produzindo páginas e páginas em meio à nuvem de fumaça dos charutos, Stanley esvaziava os cinzeiros, varria o chão, buscava café e apagava marcas de lápis das páginas arte-finalizadas. Às vezes fazia o copidesque e, em muitas ocasiões, para desespero dos colegas mais velhos, rompia o silêncio tocando sua ocarina. “Jack ficava na mesa, debaixo do charutão”, lembraria ele anos depois. “Joe se

levantava, também de charutão, e perguntava pro Jack: ‘Está tudo bem? Quer mais tinta? Seu pincel está bom? O lápis está legal?’ Aí Joe vinha e berrava alguma coisa comigo, e assim se passavam os dias.”

Passados um ou dois meses, Simon deu uma chance a Stanley. Ou melhor, algo para ele se manter ocupado. Para qualificar-se à taxa econômica dos correios, a revista precisava ter textos. Então, Stanley teria de escrever um conto do Capitão América a ser acompanhado de duas ilustrações. Ele entregou 26 parágrafos toscos, com o título “Capitão América desbarata a vingança do traidor”, o qual assinou com um pseudônimo para não arruinar a carreira futura de escritor sério. O crédito dizia “Stan Lee”.

Poucos meses depois, Stanley começou a receber serviços ocasionais para as próprias histórias em quadrinhos. No verão, já estava escrevendo aventuras de personagens como o Demolidor [*The Destroyer*] (Keen Marlow, médico norte-americano, bebe soro desenvolvido por médico alemão e cruza as linhas inimigas para combater nazistas) e Jack Frost (vingador do gelo que vem do “Norte distante” a Nova York para enfrentar o crime).

Quando Simon não estava passando serviço a Stan, passava à Funnies Inc., a mando de Goodman. “Martin queria que eu complicasse o máximo possível para a Funnies. Ele fazia as coisas internamente por um valor muito abaixo do que pagava para eles. Queria que eu ficasse pedindo tudo o que era correção possível, até que uma hora eles jogassem a toalha.”

Everett e Burgos, enquanto isso, subiam a aposta: “O Tocha Humana enfrenta o Príncipe Submarino com o mundo à beira da DESTRUÇÃO!”, berrava a página título de *Tocha Humana* n. 5, que deixava no chinelo a batalha anterior entre os heróis de fogo e gelo. O texto vinha acompanhado da ilustração de um “Príncipe Submarino ensandecido” aliado a Hitler, Mussolini e à própria Morte; os Quatro Cavaleiros de um apocalipse policromático. A trama abria com Namor testemunhando a destruição que uma batalha entre alemães e russos provocara em seu reino submerso e, persuadido pelas astúcias femininas de uma “princesa refugiada” de outra civilização aquática, jura conquistar o mundo da superfície. Ao longo de surpreendentes sessenta páginas, seu rebuliço se estende pelo mundo: ele e suas forças tomam Gibraltar da Grã-Bretanha, devastam uma frota italiana, inundam o norte da África, levam um *iceberg*

até Moscou e dirigem um tornado a Berlim. Não havia distinção entre potências do Eixo e dos Aliados. Ele também fez uma lavagem cerebral no Tocha Humana para este ajudá-lo, até que o Tocha vê a bandeira dos EUA. “Chocado com a visão da bandeira”, cantarola a narração, “o Tocha desce ao solo, extingue suas chamas e faz uma saudação”. O ponto alto acontece quando Namor provoca uma enchente em Nova York com “um maremoto mastodôntico de ondas tão altas que superam o maior prédio da cidade, tão extenso que vai do Battery ao Bronx, tão terrível que arrasa a cidade mais famosa do mundo como se fosse um castelo de cartas. E, então, ainda em fúria, chega ao Rio Hudson e ribomba rumo oeste! Adeus, Broadway! Adeus, Times Square! Lá se vai o Empire State Building! Lá se foi a Ponte George Washington!” O verdadeiro clímax acontece na Estátua da Liberdade, com um confronto final entre o Tocha Humana e Namor, que recobra os sentidos e ganha perdão presidencial inverossímil de FDR.¹³ Ao longo da história, aparecem personagens das páginas da *Marvel Mystery Comics*: o Anjo, o Patriota [*The Patriot*], Centelha e Ka-Zar.

O gibi inteiro foi produzido em questão de dias, com a colaboração de mais de dez mãos que inventaram a história passo a passo, escrevendo os diálogos direto nas páginas desenhadas. “Passamos o fim de semana inteiro lá”, disse Everett. “Ninguém saía, fora para buscar comida ou mais bebida, e aí voltava e trabalhava.” Quando faltou espaço no apartamento, um artista se instalou na banheira. Dormiram em turnos, passaram a noite com o rádio ligado e evitando os vizinhos que reclamavam do barulho.

A edição esgotou.

Com *Capitão América* nas alturas e títulos a se multiplicar, a rotina na Timely andava exaustiva. Mas Simon e Kirby eram despachados por natureza, e continuaram tranquilamente a fazer frilas para outras editoras, mesmo enquanto contratavam mais funcionários para a Timely. Era um acerto tranquilo – até que Morris Coyne, contador da Timely, foi dizer a Simon que Goodman estava engambelando ele e Kirby nos *royalties*: quase todas as despesas gerais da Timely eram deduzidas dos lucros com *Capitão América*. Em vez de confrontar Goodman, Simon e Kirby ligaram para Jack Liebowitz na DC Comics, que já havia deixado claro que tinha interesse neles. Liebowitz lhes disse que podiam ganhar quinhentos

dólares por semana na DC. Eles alugaram uma salinha num hotel próximo e trabalhavam depois do expediente pensando projetos para a concorrente da Timely. Talvez tenham exagerado na clandestinidade, pois começaram a passar também a hora do almoço na salinha do hotel. Stan foi ficando enxerido, depois desconfiado, e começou a insistir que queria almoçar com eles.

“Acho que vocês estão inventando alguma!”

Ainda relutantes, eles contaram o segredo a Lee. Logo ele passou a acompanhá-los ao hotel na hora do almoço – “só para atrapalhar”, na visão de Simon.

As atividades extracurriculares não ficaram em segredo por muito tempo. Em questão de dias, os irmãos Goodman cercaram Simon e Kirby e queriam a demissão.

Kirby estava convicto de que Stan havia sido o dedo-duro. “Da próxima vez que eu ver o filho da mãe”, disse a Simon, “ele vai morrer”.

Os irmãos Goodman decidiram aproveitar o ávido pupilo que tinham consigo, pelo menos até encontrar outro. Aos dezoito anos, Stan Lee viu-se editor de uma grande editora de quadrinhos. Tinha uma sala pequena na saída do espaço dos artistas, que agora chamavam de Bullpen, onde as mesas da equipe em expansão começavam a se amontoar.

Lee ainda tocava sua ocarina, agora ainda mais impertinente. “Ele pedia para gente esperar até acabar a musiquinha”, lembra Vince Fago, um de seus contratados. “Chegava a ir à sala do Martin Goodman e tocar para ele.”

A desenvoltura inabalável de Stan desmentia uma infância que não fora fácil. Seu pai, Jack, alfaiate, passara desempregado a maior parte da meninice de Stan, e as suas primeiras memórias eram de Jack debruçado sobre os classificados e brigando com Celia. Stan dormia na sala de estar do apartamento apertado que eles tinham no Bronx. Seria fácil dizer que as leituras vorazes e o cinema foram escapismo clássico de uma infância difícil. Porém, em vez de refugiado num mundo de fantasia, Stan sempre foi jovial e extrovertido, tão interessado em aprender oratória quanto em participar de concursos de redação. Anos depois, ele lembraria muitas vezes da inspiração que teve quando um vendedor de anúncios de jornal visitou a turma do colégio e os deixou fascinados com sua lábia. Resolveu aprender aquilo por conta própria, vendendo para um jornal rival. Agora o

tom comunicativo e otimista lhe servia muito bem: todo mundo que trabalhava com ele ficava inspirado com sua determinação e vigor. O que Joe Simon podia ter visto como astúcia infantil agora parecia, perante os colegas de Stan, as qualidades de um líder, com ou sem aquele boné com hélice que costumava usar. Stan ditava roteiros por telefone, tomava decisões de supetão sobre novas séries e escrevia ele mesmo duas a três histórias por semana. “Não importa quantos títulos novos jogassem para ele, de última hora, ele dava um jeito de nunca perder o prazo”, lembrou um dos artistas. Goodman ainda se envolvia na decisão das capas – e assim continuaria durante décadas –, mas a coleira de Stan estava cada vez mais frouxa.

Então, o Japão bombardeou Pearl Harbor. Carl Burgos, Syd Shores e Bill Everett foram convocados. Não tardou muito para Stan também se alistar. “Quer o meu cargo?”, ele perguntou a Vince Fago, num dia de 1942. (Fago era ótima opção: era especializado em gibis de “bichinhos engraçadinhos”, que vinham ganhando popularidade graças aos licenciados Disney na Dell Comics.) Lee foi escalado para a Corpo de Sinais em 9 de novembro, tendo de se apresentar no Queens. De início, ele subia nos postes de telefone e amarrava os fios para comunicação por rádio, mas descobriram que ele sabia escrever. Logo estava criando cartazes sobre prevenção de doenças venéreas, manuais sobre operação de tanque e cartuns para instruir os responsáveis pela folha de pagamento. Transferido à Carolina do Norte, depois a Indiana, vez por outra ele ainda escrevia *Capitão América* – mas agora aparecia nos créditos como Soldado Stan Lee.

Depois que um submarino alemão afundou dois navios-tanque perto de Long Island, em 1942, Martin Goodman virou vigilante de defesa aérea, patrulhando as vizinhanças próximas a Woodmere, garantindo que os moradores mantivessem as janelas fechadas à noite para que não houvesse luz visível do oceano. Sempre que contornava a Baía Hewlett, Goodman e o filho Iden paravam em cada banca para garantir que os produtos Timely estivessem bem expostos. Goodman não estava apenas protegendo a América – também estava cuidando de seu *Capitão América*.

Ao longo da guerra, *Capitão América* foi o líder de vendas da editora, campeão num mercado em franco crescimento. Em menos de dois anos, o número de gibis vendidos mensalmente cresceu de 15 para 25 milhões; em 1943, já era uma indústria de 30 milhões ao ano. Grande percentagem dessas vendas ia para soldados no estrangeiro. *Capitão América* não poderia ter público melhor: histórias como “Preso na Fortaleza Nazista”, “Blitzkrieg em Berlim” e “Tojo e seus mestres do terror” tinham saída garantida nas lojas do exército.

A tiragem média de um gibi da Timely na época da guerra, lembra-se Vince Fago, chegava perto de meio milhão por edição. “Às vezes lançávamos cinco gibis na mesma semana. Quem via o retorno nos números sabia que Goodman era milionário.”

Goodman mudou-se para uma ampla mansão colonial, com cinco lareiras e quatro suítes, vizinha a um *country club*, no prestigioso bairro de Woodmere. Quando levou o pai para conhecer a casa, Isaac Goodman ficou pasmo. “Foi numa casa assim”, disse ele, “que fui servo, na Rússia”.

Passada a guerra, em 1945 Stan voltou a uma Timely transformada. Os gibis de bichinhos haviam prosperado com Fago, e havia um fluxo incessante de novos talentos para tudo o mais: só em “Jap-Buster Johnson”, encontravam-se os futuros romancistas Mickey Spillane e Patricia Highsmith despachando roteiros. Goodman havia mudado a operação das revistas e quadrinhos para o décimo quarto andar do Empire State Building, e o quadro de funcionários havia inchado. Equipes de desenhistas, arte-finalistas, letreiristas e coloristas batiam ponto às 9 da manhã e se amontoavam nas mesas. Os departamentos agora ficavam à parte, sendo que a divisão de bichinhos rivalizava com a de super-heróis. A brisa constante passava por uma janela permanentemente aberta na mesma posição – não havia ar-condicionado – e o barulho do tráfego atrapalhava. Mas Martin Goodman não se afetava. Toda tarde, depois de aprovar capas, supervisionar o trabalho de artistas novos e analisar gráficos de vendas, Goodman ia até um canto de sua sala, deitava numa *chaise longue* próxima à janela que dava para a Rua 33 e fechava os olhos, atendendo à plaquinha que pendurara na sala: “Não se esqueça de relaxar”.

Lee contratou uma pequena esquadra de subeditores, cada um dos quais tinha sua própria sala e trabalhava nos seus próprios títulos, enquanto ele se ajustava a novas tendências nos gibis. Ele apressou roteiros de *Lili, a Garota Modelo* [*Millie the Model*], *Tessie, a Datilógrafa* [*Tessie the Typist*] e *Enfermeira Nellie* [*Nellie the Nurse*] e intensificou a linha de super-heróis. Durante a guerra, Fago dera continuidade à estratégia de Lee de entupir os frilas de serviço e manter inventário à mão. (“Nós sempre tínhamos reserva, para poder botar qualquer história se alguém tivesse bebido demais, mesmo negando. Aí metíamos dez caras a trabalhar naquilo até sair.”) Em certo momento, Fago já tinha acumulado em torno de US\$100 mil, escondidos nos arquivos, prontos para emergências. Stan levou a grana para um armário; nunca precisou mexer. Havia uma nova onda de jovens e talentosos artistas batendo na porta, ávidos por qualquer coisa que eles pudessem passar: Johnny Romita, Gene Colan, John Buscema, Joe Maneely. Com esse excedente inacreditável de vigor, Stan publicou por conta própria *Os segredos por trás dos gibis* [*Secrets Behind the Comics*], um panfleto que revelava como se produzia revistas em quadrinhos. “Já foi encarregado de mais gibis que qualquer outro editor vivo”, dizia sua biografia.

Mas não era só disso que ele se encarregava. Lee mudou-se para um quarto no Alamac Hotel e viveu uma vida de *playboy*, impressionando as meninas com seu Buick conversível, seu estilo Sinatra e a conta bancária de cinco dígitos. Anos depois, começou a refletir que havia perdido a vivência da universidade – “como se vê nos filmes – morar no *campus*, as festas e as bebedeiras, transar toda noite”. Começou a compensar no exército. “Me apaixonei umas cem vezes”, disse. “Me mandavam para um monte de cidades, por todo o país; em cada cidade eu conhecia uma garota que eu achava demais.” Virou a fúria do flerte. Os *freelancers* ficavam pasmos com o desfile de secretárias, todas belíssimas. “Eu tinha três secretárias só para mim, que sempre tinham serviço. Eu costumava ditar as histórias na minha sala. Pensando bem, eu era um exibido quando tinha vinte e poucos. Ditava com pressa a página de uma história para uma menina e, enquanto ela transcrevia, eu ditava a página de outra história para outra menina, às vezes uma terceira para a outra. Era uma sensação de poder, de que eu conseguia manter três secretárias ocupadas com três

histórias, e eu sabia que de vez em quando tinha gente olhando – e eu todo orgulhoso... eu achava o máximo ter plateia.”

Mas a vida de solteirão chegou ao fim em 1947, quando um primo lhe apresentou uma deslumbrante modelo de chapéus, a britânica chamada Joan Boocock. Casada havia um ano, ela já estava entediada. Ele a convenceu a ir a Reno pedir o divórcio; Stan pegou um avião para Nevada, e eles se casaram em 5 de dezembro. Pegaram o trem de volta a Nova York, mas pularam a lua de mel. O trabalho não permitia.

As tendências dos gibis estavam mudando a velocidade alarmante. Os EUA pós-guerra, agora obcecados com a praga da delinquência juvenil, começaram a arrancar quadrinhos de temática criminosa das mãos dos jovens e, ao notar a permissividade sexual e a violência nas páginas, acharam que haviam encontrado a arma do crime. (Sem considerar que 90% das crianças, de trombadinhas a coroinhas, liam gibi; a culpa pela conduta anômala podia recair igualmente nos chicletes e nas casas na árvore.) Cidadezinhas organizaram fogueiras de gibis, artigos de reprimenda saíram na *Time* e na *Collier's*, e cidades como Detroit tiveram projetos de lei para banir o flagelo. Sentindo a necessidade de ação preventiva, um grupo de editores uniu-se e criou uma série de regras quanto ao conteúdo, assim como Hollywood havia feito com o Código Hays vinte anos antes. Os gibis policiais estrangulados pelas novas regras logo foram substituídos por *westerns*, depois por gibis românticos, depois por piadinhas.

Enquanto isso, os gibis de super-herói iam perdendo popularidade, pois não tinham mais inimigos do Eixo nem os leitores devotos que estavam em serviço no Exército. Lee deu ordens para que Bucky, o parceiro mirim do Capitão América, levasse um tiro (“Sempre odiei parceiros mirins”, viria a dizer). Ao fim de 1949, o Tocha Humana e o Príncipe Submarino haviam sumido, e Capitão América só existia no título: *Captain America's Weird Tales* [*Contos tenebrosos do Capitão América*] era uma série de humor bizarro na qual não se via o capitão em si.

Por Lee tudo bem, desde que *alguma coisa* fizesse sucesso. Ele precisava do emprego. Depois que sua mãe faleceu, seu irmão de quinze anos, Larry, foi morar com ele e com Joan, que estava grávida do primeiro filho. Eles trocaram o quarto andar sem elevador, com móveis de pele de

zebra, por uma casa de dois andares, de US\$ 13 mil, nos subúrbios de Long Island, bem ao lado da mansão de Martin Goodman.

Enquanto chefe, Martin Goodman podia ser uma pessoa difícil. Era autoritário – até os irmãos chamavam-no de “Sr. Goodman” – e mestre na arte do silêncio incômodo, que conseguia provocar com olhar sereno. Apesar disso, era dado a acessos de generosidade. Uma vez, ao descobrir que um de seus funcionários da área de revistas estava levando o filho doente a um hospital de veteranos, Goodman assinou um cheque em branco e entregou ao homem. “Use como quiser”, disse. “Não deixe de fazer nada que o dinheiro possa pagar.” Também se ofereceu para assumir a hipoteca de um editor e garantiu a outra que sua vaga estaria esperando por ela quando voltasse da maternidade. “O único arrependimento que eu tenho”, disse-lhe com carinho, “é que, se eu soubesse o sucesso que eu viria a conseguir, teria tido um quarto filho.” Mas, assim como tantos autocratas, sua generosidade era de lua. Um empregado lembra-se de Goodman oferecer-lhe um charuto quando estavam numa reunião de almoço; quando ele respondeu “não, obrigado, quem sabe mais tarde”, Goodman respondeu: “Sim, quem sabe mais tarde, mas e se mais tarde eu não lhe oferecer?” Aquela benemerência podia sumir a qualquer momento.

Então, quando Martin Goodman abriu uma porta de armário no escritório da Timely e viu-se de cara com milhares de dólares em páginas arquivadas que Lee vinha guardando, perguntou por que vinha pagando tanto para produzir material inédito. Pediu a Lee que fizesse cortes na equipe. Pouco antes do Natal de 1949, instalou-se um sistema de caixas de som na sala dos artistas. Os artistas chamavam de “caixa resmungo”. “A gente ouviu com frequência o Stan berrar ‘fulano da silva, minha sala’ e sabia que o fulano ia ser demitido”, lembrou um dos funcionários. “Era a voz da perdição.” Lee não tinha apenas que dizer aos artistas que eles estavam sem emprego; tinha de explicar que era porque Goodman queria usar o arquivo que ele mesmo havia estocado. Até fevereiro, quase todos com exceção de Lee estavam na rua.

A provisão de páginas em arquivo era ultrapassada e não tinha como suprir a demanda das últimas tendências, entre elas gibis de guerra (um sucesso à entrada da Guerra da Coreia) e de terror (muito rentáveis após o imenso sucesso de *Vault of Horror*, *Tales from the Crypt* e *Haunt of Fear*,

da EC Comics). Já no ano seguinte, começou-se a busca por mais *freelancers*. As demissões, porém, haviam sido um lembrete a Lee e aos vários roteiristas e artistas de que a classe criativa não tinha segurança alguma. Quando Goodman decidiu distribuir as publicações por conta própria, usando o nome “Atlas”, a palavra começou a aparecer nas capas exaltada majestosamente numa faixa envolvendo o globo – floreio irônico de triunfo, diante das demissões.

A época da sala de artistas grande e cheia havia terminado. Mas Lee começou a reconstruir a equipe de produção, enquanto Goodman fazia manobras agressivas para conseguir espaço na banca de jornal. Enquanto outras editoras recuavam, a Timely criou dois novos títulos. Quando *As Aventuras de Superman* transformou o Homem de Aço em febre televisiva, Goodman ressuscitou a sua trindade sagrada – Capitão América, Tocha Humana e Príncipe Submarino – e os botou a enfrentar comunistas, na esperança de recapturar as emoções da guerra. Como se fosse a história se repetindo, os homens que haviam feito a fama da Timely nos anos 1940, como Bill Everett e Carl Burgos, agora eram visitas recorrentes nos corredores da Timely, junto a uma onda de novos talentos. Em rápida expansão, Goodman mudou a empresa para a Madison Avenue, em cima da farmácia e da cafeteria Boyd Chemists. Com escritório acarpetado e a poucos passos do Central Park, o novo quartel-general ficava marco zero do consumismo dos anos 1950, com legiões de homens bem-vestidos que almoçavam martíni, administravam aproximadamente metade do dinheiro que se investia em publicidade no país e se metiam em torres recém-inauguradas, com a gravata retinha no saguão de elevadores. Na Madison 655, a maior parte da firma de Goodman era dedicada à linha de revistas (com o criativo título Magazine Management Inc. [“gerenciamento de revistas S.A.”]) que evoluíra das raízes *pulp* até virar um misto de confissões reais, fofocas do cinema, palavras cruzadas e, sob a intendência editorial de Noah Sarlat e Bruce Jay Friedman, títulos de ação e aventura levemente obscenos como *Stag*¹⁴ [*Garanhão*], *Male* [*Macho*], *For Men Only* [*Só para homens*] e *Men's World* [*Mundo masculino*]. Mas, na outra parte, Stan Lee ficava responsável por mais de sessenta títulos e, nas palavras de Friedman, “um mar de funcionários”.

Em abril de 1954, assim que os editores de Goodman começaram a abrir as caixas da mudança e se ajustar à Madison Avenue, a fúria contra os quadrinhos voltou com mais força. O psicólogo infantil Fredric Wertham, que há anos se destacava como crítico dos quadrinhos, publicou *A sedução do inocente*, ataque ferrenho ao material lúgubre de diversos títulos de crime, terror e até de super-heróis (incluindo ilustrações explícitas de espancamento de cônjuges, sadomasoquismo e assassinatos macabros); semanas depois, um subcomitê do Senado dos EUA que tratava da delinquência juvenil voltou os olhares para a mesma coisa, tendo Wertham como perito. Quando o gerente comercial da Timely, Monroe Froehlich Jr., foi chamado a depor, ele e Martin Goodman encheram uma perua de quadrinhos e dirigiram até Washington, ávidos em fornecer exemplos contrários e salutares. (“Posso lhes apresentar os contos da *Bíblia*?”, Froehlich propôs da bancada.) Mas não deviam ter se dado ao trabalho; o subcomitê estava bem abastecido de emoções policromáticas. Nas audiências transmitidas pela TV, o inquisidor brandia perante o público um exemplar de *Strange Tales* n. 28, da Timely, destacando que ele continha “cinco histórias nas quais treze pessoas morrem de forma violenta”.

A Timely até que se saiu bem. A EC Comics de William Gaines publicava contos de guerra, crime e terror que apoiavam os excluídos e desafiavam as hipocrisias do conformismo social norte-americano. Mas as histórias da EC também incluíam enredos torpes, como um grupo de assassinos que usam o cadáver da vítima num jogo de beisebol. (“Veja as tiras suculentas do intestino que marcam as linhas de base”, arrulhava o narrador. “O coração é a quarta base... veja o rebatedor chegar à base testando pernas e braços como taco, indeciso quanto a qual membro usar, preparando-se para a cabeça que o arremessador vai lançar.”) Quando Gaines subiu à tribuna, pediu-se a ele que respondesse pela capa de *Crime Suspensories* n. 22: a mão esquerda do assassino segurava um machado ensanguentado; a mão direita, os cabelos loiros de uma cabeça decapitada, com olhos virados para o fundo da cabeça. Ao fundo, via-se a saia e as pernas de salto alto da vítima esticadas nos ladrilhos do assoalho. “Você considera isto de bom gosto?”, perguntou o senador Estes Kefauver a Gaines. “Sim, senhor, considero de bom gosto para a capa de um gibi de terror”, respondeu Gaines.

O depoimento foi capa do *The New York Times*.

As audiências do subcomitê foram adiadas e nunca mais retomadas. Mas o estrago já estava feito. Alguns meses depois, num fim de semana nas montanhas Catskills, Lee falou numa loja de armas que era editor de quadrinhos. “Você faz gibis?”, o homem rosnou contra Lee. “Mas isso é um crime – você devia ser condenado. Devia ir para a cadeia.” O artista Dick Ayers doou uma caixa de gibis autografados para uma iniciativa de arrecadação de fundos no colégio da filha; eles foram devolvidos com um bilhete em que se recomendava que fossem todos queimados.

No verão de 1954, quinze editores já tinham largado o negócio. Em setembro, quase todos os editores que restavam formaram a Comics Magazine Association of America, que instituiu regras de autorregulamentação baseadas no Código Hays, de Hollywood, mas ainda mais draconianas: de acordo com o Código de Ética dos Quadrinhos, as capas não poderiam incluir as palavras *horror* nem *terror* e, sob circunstância alguma, zumbis, vampiros, fantasmas nem lobisomens poderiam aparecer em qualquer centímetro dos gibis. Além disso – e é aqui que as regras tendiam para o orwelliano – não se podia criar simpatia por criminosos, tampouco desrespeitar a santidade do casamento. “O bem deve sempre triunfar sobre o mal”, decretavam as regras. Caso a revistinha não tivesse o selo do Código de Ética, os distribuidores não iam distribuir. A EC Comics, com seus brilhantes, mas lúgubres, títulos de terror e crime, encerrou toda a sua linha de quadrinhos; com exceção de um título, *Mad*, que foi reformatado e ganhou tamanho tradicional de revista.

Os gibis perderam o impulso minados justamente quando a televisão subia como um foguete, e o *rock and roll* dava os primeiros passos. Nos dois anos que se seguiram à cruzada de Wertham, o número de títulos produzidos pela indústria de quadrinhos caiu pela metade. Empresas quebravam a torto e a direito. A Timely Comics fez um corte drástico no orçamento, cada mês pagando menos aos *freelancers*; anos depois, a secretária de Goodman se lembraria de que Lee ia com frequência à sala do diretor para brigar pelos honorários dos artistas.

E os honorários eram mais importantes do que nunca para os desenhistas, que já tinham passado da fase exuberante e jovial da curiosidade. A evolução técnica, os caprichos e o desafiar as regras deram

lugar à necessidade de ter um cheque para sustentar a família. “O papo não era mais sobre trabalho”, lembrou o cartunista Jules Feiffer. “Já eram homens de idade, entediados. Falavam das esposas, de beisebol, das crianças, dos brotinhos – e de como o chefe era filho da puta. Jogavam conversa fora. A mesma coisa que em qualquer firma. Não uma forma de se comunicar, mas um ritual para descarregar. Tinha-se o mesmo resultado com palhaçadas: trotes telefônicos, mandar o bobo da redação ir buscar algo que não existia, fingir que a arte do novato havia sumido. Todo mundo levava na brincadeira para não ficar com fama de chato.”

Com o moral baixo, eles continuaram a rodar produtos que dividiam espaço nas prateleiras com gibis igualmente pasteurizados dos líderes da indústria, a Dell (que tinha licenças vitalícias dos personagens de Walt Disney e da Warner Bros.) e a DC (que começara a repaginar seus super-heróis como cidadãos acima de qualquer suspeita, que eram também polícias, cientistas ou cientistas policiais em cenários urbanos modernos e reluzentes).

Em fins de 1956, seguindo um conselho de Monroe Froehlich, Goodman desistiu de distribuir por conta própria e assinou contrato com a American News Company. Mas a ANC – titubeante após uma investigação do Departamento de Justiça por conta de prática de monopólio e às voltas com ações movidas pelos próprios clientes – encerrou repentinamente sua Divisão de Periódicos por Atacado em abril de 1957, o que deixou Goodman com um império de revistas e quadrinhos que não tinham como chegar às bancas. A Independent News, ao ver os resultados das revistas de Goodman, aceitou distribuir suas publicações. Mas, como a Independent era propriedade da rival da Timely, a DC, havia um porém: a produção de quadrinhos de Goodman não poderia exceder oito títulos por mês.

A linha Timely foi dizimada de imediato. Goodman resolveu tirar férias na Flórida e disse a Lee para demitir a equipe mais uma vez. “Foi a coisa mais difícil que fiz na vida”, disse Lee. “Era eu que tinha que demitir, e eram meus amigos. Havia vários que me convidavam para jantar em casa – eu conhecia as esposas, os filhos, e agora ia ter que dizer aquilo. Como eu já disse, foi a coisa mais terrível que já fui obrigado a fazer.” Depois de cada conversa com um membro da equipe, Lee tinha que ir ao banheiro. Voltava e demitia outro.

John Romita, que já estava impaciente com a queda do valor por página, recebeu uma ligação de uma das adoráveis assistentes (que logo seria demitida também) de Stan: *pare o serviço imediatamente*. Ele pediu para ser recompensado pelo trabalho que já havia feito; ela disse que ia repassar a mensagem, mas a resposta nunca chegou. “Se o Stan Lee ligar”, Romita disse à esposa, “diga para ele ir para o inferno”.

Os artistas entraram em pânico. Alguns foram à DC Comics de portfólio embaixo do braço, mas muitos fugiram até estar o mais longe possível dos quadrinhos. Bill Everett foi trabalhar numa empresa de cartões de felicitação, Gene Colan foi para a publicidade, e Don Heck começou a projetar aeromodelos. Mike Sekowsky, desenhista muito veloz e convencido de que era uma das estrelas do Bullpen, virou empacotador de supermercado.

Stan mudou-se para o cubículo em frente ao de Bruce Jay Friedman, com apenas uma divisória entre os dois. “Achei muito corajoso, da parte dele, ficar de descer daquela altura ao nível de uma mesa e uma secretária”, disse Friedman. “Parecia que estavam empurrando ele para fora, mas ele se recusava a sair.” Goodman, porém, tinha motivo para manter o primo da esposa a bordo. Já vira os quadrinhos ascenderem, caírem e ascenderem de novo, e de forma alguma ia abrir mão do espaço que tinha nas bancas, só para depois não aproveitar a bonança.

Quando o material de arquivo começou a rarear, não houve como recontratar pessoal. No Rolodex de Lee, só restava em torno de meia dúzia de artistas a quem requisitar serviço. Um deles, contudo, era seu predileto. Joe Maneely, que era rápido e incrivelmente versátil, lidava com o fac-símile de *Dennis, o Pimentinha*, chamado *Melvin the Monster* e com o *western Defensor Mascarado* [*Two-Gun Kid*] com a mesma desenvoltura. Embora morasse em Nova Jersey, Maneely virou convidado regular das festas-martínis dos Lees em Long Island e, no início de 1958, Maneely e Lee estavam envolvidos numa tira de jornal, *Mrs. Lyons' Cubs*, à revelia de Goodman. Lee viria a dizer posteriormente que, se as coisas tivessem tomado outro rumo, ele teria largado a Marvel e ido trabalhar com Maneely em outros projetos. Mas numa sexta-feira de junho, depois dos *drinks* com vários egressos da Timely, Maneely – que havia perdido os

óculos no início da semana – caiu entre os vagões do trem que pegava todos os dias. Tinha 32 anos. Lee, arrasado, perdeu não só um amigo e colaborador, mas também um de seus empregados mais produtivos.

Naquela semana, à procura de material inédito para os títulos de fantasia e ficção científica de Goodman, Lee, ainda abalado, entrou em contato com dois artistas que haviam pegado serviço alguns anos antes, por um período breve, logo antes de a Timely perder a distribuidora e a fonte secar. Steve Ditko, carinha tranquilo de trinta anos que havia acabado de se recuperar da tuberculose, recebeu uma ligação no estúdio do centro que dividia com o artista fetichista Eric Stanton. Havia serviço: ele tinha interesse em voltar?

Lee também conversou com Jack Kirby. Eles tinham tomado rumos muito distintos desde que Kirby trocara a Timely pela DC em 1941, com Joe Simon. A Segunda Guerra Mundial havia levado Kirby à Praia de Omaha menos de duas semanas após o Dia D, e ainda havia corpos às pilhas. Ele também chegou perto do Cerco de Bastogne e, como lembraria mais tarde, até participou da libertação de um pequeno campo de concentração. Depois da guerra, Simon e Kirby reencontraram-se, mudaram-se para casas uma de frente para a outra em Long Island e ficaram pulando de editora em editora, trabalhando em gêneros diversos que entravam e saíam de moda.¹⁵ Fizeram *western*, crime, aventura espacial; com *Young Romance*, inventaram o quadrinho romântico; e, quando a Marvel reviveu o Capitão América, eles inventaram *The Fighting American*, plágio descarado da criação anterior.¹⁶ Em 1954, haviam lançado sua própria editora, chamada Mainline – na hora perfeita para uma editora pequena ser varrida do mapa em meio à fúria com delinquência e quadrinhos. Simon e Kirby então encerraram a parceria de quinze anos, e Kirby voltou à DC, onde despachou *Arqueiro Verde* e uma nova atração aventuresca chamada *Desafiadores do desconhecido*. Quando Lee estava atrás de material inédito, em 1958, Kirby também estava iniciando uma tira de ficção científica chamada *Sky Masters*. Estava cheio de trabalho, mas, sem perder o hábito da infância pobre, queria sempre mais.

Os contos de seis e oito páginas que habitavam títulos dedo em riste como *Journey Into Mystery* [“jornada rumo ao mistério”], *Tales of Suspense* [“contos de suspense”] e *Tales to Astonish* [“contos para

espantar”] eram puro *Além da imaginação* em seus finais cheios de reviravoltas e lições de moral. Eles contavam com a colaboração de vários dos artistas de longa data de Lee, mas também parcerias com Ditko e Kirby que davam pistas do que estava por vir. Kirby fazia panoramas grandiosos com assombrosas máquinas alienígenas e monstros brutais, enquanto Ditko desenhava o renegado assolado pela ambição e pelo nervosismo, que aprende com as consequências da própria arrogância e fica aprisionado em sua psique. Em ambas as séries, homens passavam por dolorosas transformações científicas e traumáticos ganhos de inteligência que os distinguiam em caráter permanente da civilização a que haviam pertencido.

Pouco depois da estreia de *Strange Worlds* [“mundos estranhos”] e de *Tales of Suspense*, porém, a carreira de Kirby bateu num obstáculo. O editor da DC que conseguira a tira *Sky Masters* processou Kirby porque ele não havia devolvido a percentagem estipulada em contrato. Embora Kirby tenha continuado a trabalhar em *Sky Masters* enquanto o processo se desenrolava, os projetos com a DC se encerraram. Joe Simon passou alguns serviços a Kirby enquanto editava uma linha de super-heróis na Archie Comics, em 1959, mas, passados poucos meses, Simon recorreu à publicidade para ter salário fixo. Kirby não o acompanhou. “Jack nunca gostou da área da publicidade”, disse sua esposa, Roz. “Tenho certeza de que ele poderia ter trabalhado nisso, mas nunca gostou. Seu coração sempre foi dos quadrinhos.” Assim, para poder trabalhar, Kirby estava dependente de Stan Lee, seu antigo *office boy*.

Ao longo dos anos 1940 e 1950, enquanto Lee suportara as tempestades da indústria de quadrinhos agarrando-se ao navio de Goodman, Kirby recebia alto pelas páginas graças ao currículo e à reputação como criador de sucesso garantido. Agora, com os títulos de Lee à míngua e os contatos de Kirby sumindo, os dois haviam perdido suas garantias.

Além dos poucos títulos de *western* que ainda restavam, grande parte da produção de Kirby passou a ser de monstros estilo matinê, de nomes como Monstrom, Titano, Groot, Krang e Droom. Lee entregava os argumentos ao irmão mais novo, Larry Lieber, que transformava em roteiro e enviava para Kirby. Cada capa era hilariante na forma como se repetia: sempre um amontoado de minúsculos humanos a berrar, correr, cair e apontar, anunciando o perigo inominável que vinha atrás deles. “Fomos alertados –

mas não acreditamos que Monstrom pudesse existir!” “Socorro! Ajudem-nos! Está vivo! Está chegando! É DROOM!”

“Eu preferia desenhar *Rawhide Kid*”, lamentou-se Kirby. “Mas fazia o monstro. Tinha o Grottu, o Kurrigo, e era... era um desafio fazer aquilo render – render *qualquer* coisa, com personagens tão ridículos.” Ele descrevia sua sina como “náufrago na Marvel”.

Stan Lee sentia o mesmo. “[Martin] Goodman passa por aqui e nem me dá oi”, disse a um de seus artistas. “Parece um navio afundando, e nós somos os ratos. Temos que cair fora.”

[3](#) Trabalhadores migrantes sem-teto que eram figuras comuns por todos os EUA, entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX. (N. do T.)

[4](#) Livrinhos impressos em papel de baixa qualidade e extremamente baratos, com histórias de aventura, policiais, *westerns* ou outros gêneros popularescos. (N. do T.)

[5](#) O zepelim, que partiu de Frankfurt, Alemanha, pegou fogo no ar ao chegar ao seu destino, no estado de New Jersey, EUA, em 6 de maio de 1937. Até hoje inexplicado, o acidente teve 35 mortos entre os 97 passageiros. (N. do T.)

[6](#) “Um resumo dos assuntos do momento.” (N. do T.)

[7](#) Série de medidas tomadas pelo governo dos EUA entre 1933 e 1937 para dar novo estímulo à economia nacional. (N. do T.)

[8](#) O traço delicado e a colorização audaciosa das primeiras histórias do Príncipe Submarino foram comprometidos pela impressão de baixa qualidade, pior do que em outros gibis, que fez tudo virar um borrão de cor púrpura. (N. do A.)

[9](#) O Santo é um detetive amador e ladrão, protagonista de livros do escritor britânico Leslie Charteris desde 1928. O personagem estrelou uma série de livros e ganhou adaptações para rádio, cinema e quadrinhos, entre outras. (N. do T.)

[10](#) *Syndicates* são as agências que distribuem material editorial, como tiras de quadrinhos, a jornais e revistas. (N. do T.)

[11](#) Num depoimento em 1966, Jack Kirby lembra-se de uma origem distinta: “Durante nossa conversa, fomos montando um personagem principal e então começamos a construir em torno dele”. (N. do A.)

[12](#) “Ele não era muito chegado nos outros”, disse Simon. “Também tinha uma parte na Archie Comics, que na época era MLJ. Maurice era o ‘M’ da ‘MLJ’. (O ex-sócio de Goodman, Louis Silberkleit, era o ‘L’.) Foi ideia dele, eu ficar com 25% de *royalties*.” (N. do A.)

[13](#) Franklin Delano Roosevelt, presidente dos EUA de 1933 a 1945. (N. do T.)

14 Em 1953, um pioneiro de Chicago emprestou dinheiro de família e amigos para criar uma nova revista chamada *Stag Party*. Goodman reclamou. Aí o jovem empresário, Hugh Hefner, mudou o nome da revista para *Playboy*. (N. do A.)

15 No caso dos quadrinhos românticos, Simon e Kirby *inventaram* o gênero. (N. do A.)

16 “É óbvio que tínhamos, digamos, certo rancor por não sermos donos do Capitão América”, disse Simon. “Nossa ideia foi mostrar para eles como se fazia um Capitão América.” (N. do A.)

2

Os editores da *Men*, da *Male* e da *Stag* não davam muita bola para o cara que cuidava das “revistinhas”, solitário em sua mesa da Madison Avenue 655. Não havia mais equipe em volta de Stan Lee, só um punhado de artistas que entregava páginas finalizadas. Também as visitas ocasionais de Stan Goldberg, desenhista de *Lili, a Garota Modelo*, que vinha dar pitaco na produção. “Era praticamente só eu e ele em todos os gibis da época”, disse Goldberg, referindo-se a Lee. “Jack Kirby aparecia, e se a gente não fosse se encontrar para comer ou coisa do tipo, ele voltava correndo para casa.” Os cliques e clagues da máquina de escrever de Lee continuavam.

A fatídica partida de golfe de Martin Goodman aconteceu na primavera de 1961. Quando Stan Lee arregaçou as mangas e voltou a escrever super-heróis – aos 38 anos, vinte dos quais passou numa carreira que nunca lhe pareceu promissora –, ninguém deu bola.

A capa de *Quarteto Fantástico* n. 1 era diferente de todos os títulos de super-heróis que se viam nas bancas; os protagonistas apareciam pequenos e indefesos; o fundo branco dava um aspecto de inacabado. O logotipo com a execução meio tremida parecia desenhado por uma criança. O que ele lembrava *mesmo* eram as revistas de monstro que Stan e Jack vinham fazendo a toque de caixa para Goodman. Aliás, aquela criatura sem nome, de pele escamada, boca escancarada e braço direito erguido, que surgia como uma erupção na rua e ameaçava os heróis, podia ser parente de Orrgo, o Inconquistável, estrela da capa de *Strange Tales* n. 90, lançada no mesmo mês; os cidadãos sem equilíbrio que saíam correndo nas duas capas sentiam o mesmo pânico. O apelo desses novos heróis era incerto. “Eu não consigo ficar invisível rápido o bastante!”, gritava uma mulher de cabelos loiros bem penteados e blusa cor-de-rosa. “É hora de o Coisa dar uma mão!”, gritava uma massa alaranjada de costas para o leitor. Se você

não soubesse (e não tinha como saber, na época) que o homem desengonçado em primeiro plano tinha o poder de esticar o corpo como borracha, assim como o antigo Homem-Borracha, da Quality Comics, podia imaginar que Jack Kirby nunca aprendera a desenhar cotovelos.

Por dentro, o gibi era igualmente destrambelhado, como se a história fosse de improviso. Em certo sentido, era: nos últimos anos, Lee vinha fornecendo aos artistas apenas sinopses em vez de roteiros completos, a fim de aliviar sua carga de trabalho e evitar engarrafamento no cronograma de produção. Tendo só o argumento, muitas vezes era o artista que determinava as quebras de página e os detalhes da trama. Quando as páginas desenhadas voltavam a Lee, ele escrevia o diálogo, às vezes encobria alguma inconsistência e por vezes mudava as intenções do artista. Com o tempo, isso viria a tornar-se um canal eficiente de sinergia criativa; naqueles primeiros dias, o resultado podia ficar desconexo.

Na página de abertura de *Quarteto Fantástico* n. 1, um homem de têmporas grisalhas atira com um sinalizador, o que chama a atenção de grande parte da genérica Central City, mas em particular de três pessoas: a patricinha Susan Storm, que fica invisível e sai sorrateiramente de seu chá vespertino; uma figura anônima que descarta sobretudo, óculos de sol e chapéu antes de sair correndo de uma loja para Homens Grandes, revelando que é um colosso alaranjado e meio barrento; e o adolescente Johnny Storm, irmão de Sue, que abandona seu carango num posto de gasolina ao entrar em chamas e sai voando. Eles se encontram no apartamento do primeiro homem, e passa-se a um *flashback* desconcertante...

No quadro seguinte, os quatro estão numa reunião que aconteceu em momento prévio. Reed Richards, o homem das têmporas grisalhas, discute com um rufião chamado Benjamin Grimm a possibilidade de ele pilotar uma nave espacial. “Ben, temos de assumir o risco”, insiste Susan Storm, noiva de Richards, “senão os comunistas vão ganhar!”. E assim os quatro vão até a estação de lançamento de foguetes local e, “antes que o guarda possa detê-los”, partem rumo às estrelas. Infelizmente, eles são bombardeados por raios cósmicos e fazem um retorno de emergência à Terra. Os heróis caem na zona rural e descobrem suas novas e irradiadas fisiologias. O mais marcante nessa sequência é a sensação de terror, a

ausência de prazer em tornar-se superpoderoso. “Você está sumindo!”, alguém grita para Sue enquanto seu corpo começa lentamente a desaparecer. “Ele se transformou nu-nu-numa... numa coisa!”, Sue grita diante de Ben quando ele se transforma numa massa rochosa e ocre, ataca Reed em fúria e invejosamente jura conquistar Sue. É então que ela percebe seu amado também metamorfoseado, seu corpo esticando-se loucamente. “Reed... você também! Não! Não você!” Ben é contido assim que o corpo de Johnny entra em chamas e sai voando.

Assim que assimilam a transparência, a rochosidade alaranjada, o puxa-estica e a autocombustão, o futuro dos quatro está traçado. “Não precisa de discurso, mandachuva!”, Ben diz a Reed. “A gente já entendeu. Temos de usar esses poderes para ajudar a humanidade, né?” E assim nascem Garota Invisível, Coisa, Senhor Fantástico e uma nova versão do Tocha Humana.

Um retorno ao momento daquele sinalizador é a deixa para uma aventura de doze páginas anticlimáticas, que envolvem usinas de energia nuclear que afundam na terra graças ao Toupeira e seu exército de “gárgulas subterrâneas” da Ilha Monstro. (Uma das criaturas é a mesma que se vê na capa da edição, mas a cidade e os transeuntes desapareceram.) É inegável o vigor da arte, mas os rugidos e rosnados dos monstros de três cabeças agora fogem ao interesse de Lee e Kirby. Ganhamos um último vislumbre das criaturas que podiam se chamar Mongu, Sporr ou Zzutak, até que um deslizamento de rochas as prende para sempre, e o Quarteto Fantástico, assim como a Marvel Comics, saem voando em direção ao futuro.

O Quarteto apareceu nas bancas em 8 de agosto de 1961, mesma semana em que a Alemanha Oriental iniciou os trabalhos no Muro de Berlim. A temática da corrida espacial não tinha como ser mais apropriada: entre concepção e publicação do gibi, os soviéticos haviam feito do cosmonauta Yuri Gagarin o primeiro homem no espaço (embora não haja relatos dos perigosos raios cósmicos). Os dados de vendas só viriam a aparecer meses depois, mas houve um surto imediato de cartas de leitores – não as reclamações usuais sobre a revista ter vindo sem os grampos, mas um público enlevado pelos personagens complexos. “Estamos tentando (talvez em vão?) chegar a um público um pouco mais velho, mais

sofisticado”, escreveu Lee numa carta privada, três semanas depois. Pela primeira vez em anos, parecia que a Marvel tinha algo de especial em mãos.

Lee e Kirby fizeram o gibi evoluir a cada edição, dando ênfase aos conflitos internos da equipe disfuncional, principalmente, à melancolia imatura de Johnny Storm e à fúria e autocomiseração de Ben Grimm (seus retornos ocasionais à forma humana sempre foram passageiros, apenas uma provocação cruel frente a sua esperança de normalidade). Os tormentos eram compensados, porém, por um quartel-general secreto, cheio de artimanhas, e um automóvel voador maneiro chamado Fantasticarro. Embora eles permanecessem sem máscara (outra quebra com as convenções dos quadrinhos: as identidades deles eram abertas ao público), os quatro passaram a usar uniformes azuis e modernos por insistência dos fãs. “Foi Jack que lhes deu aquelas ceroulas com o ‘4’ no peito”, disse Stan Goldberg, que fazia as combinações de cores dos gibis Marvel. “Deixei o ‘4’ azul e mantive uma área branca ao redor. Aí, quando os vilões entravam – os vilões de marrom queimado, verde-escuro, púrpura, cinza, coisa assim – eles ficavam em destaque”. A explosão de heroísmo colorido sobre fundo escuro logo tornou o *Quarteto Fantástico* diferente de tudo nas bancas.

Havia indícios imediatos – seção de cartas, tramas em aberto – de que esses personagens haviam vindo para ficar e que a Marvel estava comprometida a dar sequência àquilo por certo tempo. *Quarteto Fantástico* logo ganhou companhia. Goodman cancelou *Teenage Romance* [“romance adolescente”] para dar a vaga a *O Incrível Hulk*, versão Era Nuclear da premissa de *O médico e o monstro*, e a Marvel ganhou seu segundo título de super-heróis dos anos 1960. As fronteiras da ciência na Guerra Fria eram mais uma vez vitais à trama: o Dr. Bruce Banner prepara o teste de uma Bomba Gama para as forças armadas dos EUA quando um jovem inconsequente chamado Rick Jones entra com seu conversível no campo de testes deserto, só para cumprir uma aposta. Banner pede adiamento do teste até que Jones esteja em segurança, mas um espião comunista no laboratório dá sequência à explosão, e Banner é bombardeado por radiação. O ponto alto da trama é a sequência traumática da explosão gama: “O mundo parece parar, tremulante, à beira do infinito, quando o grito de estourar tímpanos toma conta de tudo”, escreveu Lee

sobre os quadros de Kirby em que Banner aparece em estado catatônico, a boca escancarada e os olhos tomados de terror, com as horas passando e médicos tentando recuperá-lo dos confins da insanidade. Mais tarde, com o cair da noite, o corpo de Banner expande-se e fica cinza, e ele começa a destruir armas, jipes e todas as chances de ser feliz. Como Hulk, ele seria impiedosamente perseguido pelo General Thunderbolt Ross, cuja cabeça dura classificava o monstro como rebelde antiautoritário. O moderninho Rick Jones, enquanto isso, passou as primeiras edições como único amigo de Banner, trancafiando-o à noite como se fosse um bêbado violento que precisasse de vigília. Tudo virava angústia para o personagem titular, tomado de esquecimentos, medo, culpa e amor não correspondido por Betty, a filha do general. Até seria possível chamar o Hulk de super-herói, mas o que ele estava salvando? E de quem?

Kirby e Lee demarcaram mais tons no gradiente herói-vilão. Em *Quarteto Fantástico* n. 4, Namor, o Príncipe Submarino, reaparecia pela primeira vez desde 1954. No novo contexto, arrastando a asa para Sue Storm e ainda com ódio do restante da raça humana, Namor quase pendia para o vilanesco. A edição seguinte apresentava Victor Von Doom, antigo colega de aula de Reed Richards que, após ganhar cicatriz permanente num experimento científico, viaja ao Tibete para aprender “os segredos proibidos da magia e da feitiçaria negra” e então assume o controle de sua terra natal, a Latvéria, no Leste Europeu. Doutor Destino chegava a ser insuportável de tão afetado, mas seu comportamento altivo vinha acompanhado de uma espécie de código de honra: ele sempre mantinha a palavra. Quando Destino e Príncipe Submarino fizeram uma aliança fugaz e instável em *Quarteto Fantástico* n. 6, o panorama Marvel ganhou contornos mais tonalizados: os protagonistas brigando com um nervosinho dado a acessos byronianos e um arqui-inimigo faustiano.

No início de 1962, enquanto Hulk e Príncipe Submarino chegavam às bancas, Lee e Kirby inventaram mais três heróis para o verão, cada um dos quais seria atração principal de um título anteriormente dedicado a monstros: *Journey Into Mystery* seria a casa da versão deles para Thor, o deus nórdico do trovão. No Universo Marvel, o médico manco Don Blake está de férias na Escandinávia e encontra um bastão que, quando batido contra o chão, torna-se o lendário martelo – e transforma Blake num titã cabeludo de elmo com asinhas, capaz de controlar o clima e com um patoá

de inglês arcaico cheio de *deveras* e *parece-me*. *Tales to Astonish*, por sua vez, seria lar do Homem-Formiga [*Ant-Man*], *alter ego* de Hank Pym, mais um cientista que a ameaça comunista conduzia ao super-heroísmo. Pym cria um soro que o encolhe até ficar com quinze centímetros e um elmo avantajado que permite que, via impulsos eletrônicos, ele controle... formigas.

Mas o terceiro personagem – que ficaria em *Amazing Fantasy*, a menos vendida dessas revistas – tinha problemas. Quando Lee pediu a Steve Ditko para arte-finalizar as seis primeiras páginas que Kirby havia desenhado, Ditko assinalou que o conceito – um órfão adolescente com um anel mágico que o transforma em super-herói adulto – era uma recauchutagem do Mosca, personagem com o qual Kirby já havia trabalhado na Harvey Comics, em 1959. Lee decidiu que era necessária alguma alteração. Com o prazo apertado, datilografou sinopses das histórias de Thor e Homem-Formiga e as entregou ao irmão mais novo, Larry Lieber, para desenvolver os roteiros. Então, dedicou toda a sua atenção ao personagem revisado de *Amazing Fantasy*. Na nova sinopse, a mordida de uma aranha radioativa substituíra o anel como fonte dos poderes, e o adolescente molenga não ia mais se transformar em adulto. Em vez de entregá-lo a Jack Kirby, Lee pediu a Ditko para desenhá-lo, muito embora o estilo taciturno e quase mal-agourento de Ditko não fosse dos que exclamavam “super-herói adolescente”.

Amazing Fantasy n. 15, que traz a primeira aparição do Homem-Aranha [*Spider-Man*], chegou às bancas em junho de 1962. Passava longe das convenções super-heroísticas, ainda mais que o Quarteto Fantástico. Diferente de Kirby, cujos heróis tinham a corpulência majestosa, Ditko povoou as histórias de rebeldes raquíticos e vesgos, situando o protagonista, Peter Parker, numa constelação de zombarias, dedos em riste e sobrelhas em fúria. Na primeiríssima página, Parker – gravata, colete, óculos grandes e redondos, cabelo escovinha – é rejeitado pelos colegas que têm letras estampadas no suéter. A vida no colegial ganhava sua versão pesadelo, como se Archie, Jughead, Betty e Veronica¹⁷ tivessem se unido contra o fracote quatro-olhos. Os amigos de Parker limitam-se aos idosos Tio Ben e Tia May, que o mimam como se fosse uma criancinha, e a sua pilha de livros. Depois de ser mordido por uma

aranha de laboratório, ele ganha força e agilidade acima do normal, assim como o poder de escalar paredes (o “sentido aranha” viria mais tarde). Então, Parker entra num concurso de luta livre para tirar uns trocos. (Ele luta de máscara, pois sua insegurança adolescente ainda não sumiu – “E se eu perder? Não quero ser motivo de piada! V-vou achar um jeito de me disfarçar!” – mas tranquilamente dá cabo do oponente parrudão.) Seus feitos rendem uma participação num programa de TV, para o qual ele mesmo costura um uniforme azul e vermelho, até com teias sob os braços, insígnias de aranha no peito e nas costas e uma máscara de olhos brancos. As roupas, porém, não fazem o herói: depois da gravação, um criminoso passa por Parker nos corredores do estúdio, e ele dispensa a oportunidade de intervir. Só quer saber da sua vida – até que uma noite chega em casa e descobre que um ladrão matou o santo Tio Ben. Parker, vestido de Homem-Aranha, sai à procura do ladrão, captura-o e percebe que é o mesmo criminoso que ele deixou fugir do estúdio. Abalado e tomado de culpa, ele enfim compreende seu destino. “Com grandes poderes”, a narração de Lee diz aos leitores, “vêm grandes responsabilidades!”.

O melodrama grandioso era contrabalançado pela tagarelice moderninha de Lee, o incrível uniforme criado por Ditko e, mais uma vez, a paleta de cores primárias escolhidas por Stan Goldberg, que optou por uma combinação de vermelho-cereja e cobalto escuro (em contraste intencional com o azul-celeste mais vivaz do Quarteto Fantástico). Nenhuma dessas sutilezas chamou a atenção de Goodman, que cancelou *Amazing Fantasy* de imediato.

Mas os leitores responderam com entusiasmo à edição, de forma que o personagem ganhou título próprio – *O Surpreendente Homem-Aranha* [*The Amazing Spider-Man*] – no fim do ano. O mundo de Parker continuou tendo um quê de fora dos eixos: quando não estava preocupado com a saúde da Tia May ou em ganhar dinheiro para pagar as contas, seu rosto transmitia a amargura de um renegado que finalmente obteve algum poder, e olhos que diziam “vou mostrar para eles”. Peter virou fotógrafo *freelancer* do *Clarim Diário*, tirando fotos de seu *alter ego* em ação; apesar das ditas “grandes responsabilidades”, as primeiras aventuras do Homem-Aranha no combate ao crime eram mais guiadas pela promessa de lucro com as fotos do que outro impulso benemerente. (Embora essas imagens viessem a ser transformadas em propaganda contra ele pelo

diretor do *Clarim*, J. Jonah Jameson, que lançou uma campanha contra a “ameaça pública” que era o Aranha.) Os momentos em que Parker recebe o pagamento estão entre os poucos em que Ditko o fez sorrir. Bruce Banner dava um descanso à reflexão umbiguista quando se transformava em Hulk. Mas os problemas de Peter Parker e os problemas do Homem-Aranha se unificavam, o que é evidenciado pelo rosário de balões de pensamento cheios de neuras. Depois que um mal-entendido causa uma briga com a polícia, ele corre para casa em meio a ruas abandonadas e sombrias. “Nada dá certo... (suspiro) Eu não queria ter ganhado super-poderes!”

Tudo isso é equilibrado, de forma brilhante e precária, com cenas de ação acrobáticas e joviais. A forma como Ditko representava o perfil atlético era bem diferente da de Kirby, tendo mais a ver com fintas ginásticas do que socos de nocaute, mas era igualmente empolgante. O toque brilhante de Lee foi fazer Parker soltar um desfile incessante de piadas bregas quando estava de fantasia: manifestação convincente do pensamento nervoso e obsessivo, claro, mas com o efeito mais importante de dar humor à HQ. Apesar dos insultos dos colegas, da carteira vazia, da tia doente, do emprego hostil e das ameaças dos criminosos, *O Surpreendente Homem-Aranha* ainda era muito divertido.

Os super-heróis agora começavam a tomar conta dos recônditos mais estranhos e negligenciados da linha da editora. *Strange Tales* ganhou aventuras solo do Tocha Humana; no mesmo dia em que *Linda Carter, Student Nurse* [“Linda Carter, aprendiz de enfermeira”] foi substituída no cronograma por *O Surpreendente Homem-Aranha*, a última das séries de monstro, *Tales of Suspense*, ganhou uma nova estrela de capa: Homem de Ferro. Tony Stark não tinha problemas de autoestima nem dificuldade em pagar o aluguel, tampouco era tímido com as garotas. Era um industrial mulherengo, que tinha contrato com as forças armadas e usava bigode. Ferido e sequestrado por Wong-Chu, o “Tirano da Guerrilha Vermelha”, Stark recebe ordens para desenvolver uma arma para o inimigo comunista. Em vez disso, constrói uma roupa de metal que vai manter seu coração debilitado na ativa, e também servir de armadura para sua fuga. Kirby inventou um amontoado cinza, redondo e desengonçado; quando Don Heck desenhou a história, a armadura foi equipada com ventosas, jatos, imãs movidos a transistores e brocas, embora ainda não tivesse apelo

estético. Steve Ditko posteriormente viria a simplificar a armadura, e o esquema cromático baseado em vermelho e amarelo melhoraria em muito o visual. O personagem de Tony Stark também evoluiria, mas até então seu problema mais envolvente era ser um *playboy* hipersexualizado que “nunca pode aparecer de peito nu” por conta da chapa mecânica sobre o coração.

Don Heck virou desenhista regular do Homem de Ferro; Kirby estava sem tempo. “O pobre coitado tem só duas mãos, e só desenha com uma!”, Lee escreveu a um fã. “Gosto de colocá-lo para lançar quantas atrações forem possíveis, para saírem com o pé direito. Mas, por questões práticas, ele não consegue dar conta de tudo. Aliás, às vezes eu me pergunto como ele consegue dar conta de tudo o que já tem”.

“Daqui em diante, chega dessa patacoada de ‘Querido Editor!’”, bradava a seção de cartas de *Quarteto Fantástico* n. 10. “Jack Kirby e Stan Lee (nós!) lemos cada carta pessoalmente e queremos sentir que conhecemos você e que você nos conhece!” Assim plantaram-se as sementes dos personagens sem poderes mais importantes de Lee: os magníficos membros do mítico *Marvel Bullpen*. É claro que já haviam existido *bullpens* reais – primeiro o do Empire State Building, e aqui mesmo na Madison 655, embora tivesse ficado cinco anos no passado, antes de Stan ser relegado a um canto entre os arquivos. Agora Lee queria pintar um ambiente de trabalho utópico, no qual os joviais artistas trocavam piadas enquanto labutavam alegremente sob o mesmo teto. (Doutor Destino chegou a visitar “o estúdio de Kirby e Lee na Madison Avenue” naquela mesma edição de *Quarteto Fantástico*, invadindo uma reunião de roteiro e derrubando-os com gás do sono.) Na verdade, Kirby só aparecia no escritório mais ou menos uma vez por semana. Trabalhava numa sala revestida com madeira de pinho envernizado no porão de sua residência em Long Island, com uma biblioteca de Shakespeare e ficção científica para inspiração e a companhia de uma TV em preto e branco de 25 polegadas – a portas fechadas, para a fumaça dos charutos não se espalhar pela casa. Seu nome não estava em porta alguma da Madison Avenue. “Aquilo era um negócio que o Stan Lee botava nas revistinhas, mas os artistas ficavam esparramados pela ilha”, disse o artista de *Homem de Ferro*, Don Heck, a um entrevistador. “Eu ia ao escritório umas duas vezes

por semana, e outros iam também duas vezes... mas a gente nunca se cruzava.” O espírito feliz de Lee, porém, era genuíno. As coisas estavam andando muito bem.

“Eu via com o canto do olho quando o Stan ficava festeiro, era alguém que parecia se divertir com o emprego”, disse Bruce Jay Friedman, que assistira o reino dos quadrinhos ser arrancado de Lee no fim dos anos 1950. “Parecia um criança. Eu não tinha ideia de que havia uma lenda se formando à minha frente.”

Ainda assim, Lee precisava de ajuda. “Parece que só pulamos de crise em crise”, escreveu em correspondência privada com um fã. “Você não tem como imaginar a pressão que é isso aqui. Não é questão de saber se nossos artistas podem ser melhores (ou se eu posso escrever melhor) – mas sim de quanto conseguimos fazer no tempo exíguo que temos. Algum dia, num Nirvana distante, talvez tenhamos oportunidade de produzir uma HQ sem os prazos frenéticos que pairam sob nossas cabeças.” Sol Brodsky voltou depois de um período como auxiliar de produção na Atlas Comics e tornou-se gerente de produção. “Meu trabalho era basicamente conversar com os artistas e roteiristas para dizer como eu queria as coisas”, lembrou Lee. “Sol fazia todo o resto – as correções, garantir que tudo ficasse certo, que mandassem as chapas certas, falava com a gráfica... Aos pouquinhos fomos reconstruindo o negócio.”

Lee começou a dividir parte das funções de roteiro, geralmente com amigos. “Martin Goodman começou a fazer pressão com Lee para que houvesse outros roteiristas responsáveis pelas histórias”, disse Leon Lazarus, ex-funcionário da Timely que acabou sendo recrutado para roteirizar uma edição de *Tales to Astonish*. “Ele ficou preocupado que Stan tivesse poder demais e começou a preocupar-se com o que aconteceria se Stan decidisse deixar a empresa.”

Ao fim de 1962, Lee trouxe o irmão caçula Larry de volta aos *westerns* e passou roteiros de “Homem de Ferro”, “Thor” e “Homem-Formiga” a outros veteranos. “O Tocha Humana” ficou como batata quente, até que caiu num roteirista creditado como Joe Carter.

O nome real de Joe Carter, como descobriu-se posteriormente, era Jerry Siegel. No fim dos anos 1950, o cocriador do Superman esteve relegado a implorar por trabalho à detentora dos direitos sobre Superman, a DC Comics, e a trabalhar sob a vigília abusiva do editor Mort Weisinger por

um salário ridículo. (Dizem as lendas da indústria que Weisinger uma vez disse ao pacato Siegel, em sua sala: “Tenho que usar a privada. Se importa se eu limpar a bunda com seu roteiro?”) No início dos anos 1960, Siegel começou a dizer que ia processar a DC pelos direitos sobre Superman e, torcendo pela ruína da editora, passou a procurar serviço em outros lugares. Como Lee *não* daria trabalho a um dos homens que criou a indústria?

Infelizmente, os roteiros zelosos e antiquados de Siegel não correspondiam aos padrões de Lee. Nem aos de mais ninguém, pelo jeito. Lee reconfiscou “Homem de Ferro”, “Thor” e “Homem-Formiga” para si. Apesar das colaborações substanciais de Kirby, Heck e Ditko no argumento, em se tratando de narração e diálogos, ele só confiava em si mesmo.

Desesperado para cumprir prazos, Lee conseguiu aprovação de Goodman para contratar George Roussos, que conseguia arte-finalizar mais de vinte páginas por dia. Mas Roussos, sabendo dos ciclos de contratação e demissão de Goodman, não topou. Lee teve mais sorte ao achar uma assistente – “uma *Gal Friday*”,¹⁸ como dizia – para ajudar pelo menos na parte burocrática. Em março de 1963, uma agência de emprego temporário enviou Florence Steinberg, ex-estudante de História da Arte que era tão otimista e extrovertida quanto Lee – ela fora presidente do conselho estudantil no colegial e voluntária em campanhas tanto de Ted quanto de Bobby Kennedy. Agora posicionada numa mesa ao lado da de Lee, ela respondia às cartas dos fãs (que chegavam às centenas todos os dias), ligava para os *freelancers*, enviava páginas para a gráfica e recebia 65 dólares por semana, enquanto ele se sentava num banquinho e espancava a máquina de escrever ou recebia artistas para reuniões de roteiro.

Os colegas de escritório da Magazine Management, que incluíam o futuro romancista Mario Puzo, de *O poderoso chefão*, escarneciam do ritmo frenético em que Lee, Steinberg e Brodsky trabalhavam. Para Lee, porém, havia magia no ar. O ritmo arriscado de introdução de novos personagens continuava: Steve Ditko desenvolveu por conta própria o cirurgião arrogante que vira mago benevolente, Doutor Estranho, como atração secundária da *Strange Tales*¹⁹ – e os personagens existentes começaram a gerar sinergia. Em duas páginas de *O Surpreendente*

Homem-Aranha n. 1, o teioso tentava afiliar-se ao Quarteto Fantástico (mas ficou desapontado ao saber que o grupo não pagava salário); no mesmo mês, o Hulk (cujo título próprio acabara de ser cancelado)²⁰ apareceu em *Quarteto Fantástico* n. 12. Doutor Destino enfrentou Homem-Aranha; Tocha Humana deu uma palestra para os alunos da escola de Peter Parker; e o Doutor Estranho foi parar no hospital sob os cuidados do Dr. Don Blake, *alter ego* de Thor. Quando o Homem-Formiga apareceu em *Quarteto Fantástico* n. 16, acompanhado de uma encantadora nova heroína chamada Vespa [*Wasp*], uma nota de rodapé explicava tudo: “Conheça a Vespa, a nova parceira de aventuras do Homem-Formiga, a partir da edição 44 de *Tales to Astonish!*”²¹ Era promoção cruzada, muito astuta, mas o mais importante era o efeito narrativo que viria a se tornar marco da Marvel Comics: a ideia de que esses personagens dividiam o mesmo mundo, que as ações de um tinham repercussão nas dos outros e de que cada gibi era um mero fio da megalomania Marvel.

Tudo serviu de preparação para Os Vingadores [*The Avengers*], que reunia uma equipe estrelada pelos nomes de maior destaque da Marvel (com exceção do Homem-Aranha, destinado a ser lobo solitário e amado). Homem de Ferro, Homem-Formiga, Vespa, Thor e Hulk uniram-se para derrotar o inimigo de Thor, Loki, e decidiram encontrar-se com mais frequência – uma edição por mês para ser mais exato. “Os Vingadores estão chegando”, escreveu Lee, “e a galáxia de estrelas Marvel ganha uma nova dimensão!”. Não era apenas alarde. Fazer os heróis unirem-se forçava Lee a diferenciar ainda mais suas personalidades e vozes e dava a Kirby chance de exibir sua complexa coreografia visual equilibrando diversos personagens nos limites do mesmo quadro.

O mais chocante foi que Lee e Kirby conseguiram criar outro gibi de superequipe no mesmo mês, com personagens inéditos. O gibi dos *X-Men* (*The X-Men*) acompanhava as aventuras de um grupo de mutantes adolescentes com super poderes, matriculados na escola particular do Professor Charles Xavier, um telepata em cadeira de rodas. Sob a liderança de Xavier, os valentes, mas noviços X-Men – Scott Summers, o sisudo Ciclope [*Cyclops*] de olhos *laser*; Hank McCoy, o acrobático, simiesco e gênio precoce Fera [*Beast*]; Bobby Drake, o palhacinho brincalhão que criava bolas de neve chamado Homem de Gelo [*Iceman*];

Jean Grey, a telecinética ruiva Garota Marvel [*Marvel Girl*]; e Warren Worthington III, o Anjo [*Angel*], herdeiro de uma fortuna e alado – usavam suas capacidades anormais para deter os planos de mutantes malignos como Magneto, que controlava os metais. Nas horas vagas, os caras praticavam manobras de combate, reuniam-se entre os bongôs e *beatniks* do Coffee A-Go-Go no Greenwich Village ou cobiçavam a pacienciosa Jean Grey.²² Mas, apesar dos gracejos que se deslindavam entre os heróis adolescentes, os X-Men eram o inverso dos Vingadores – assim como o Homem-Aranha, os mutantes eram vistos com desconfiança pela mesma sociedade que lutavam para defender, abordagem que ficou ainda mais cáustica com o passar do tempo. “Olhe aquela multidão! Estão roxos de raiva! Bem como o Professor X avisou... humanos normais temem e desconfiam de qualquer um que tenha superpoderes mutantes!”, berrava Anjo em *X-Men* n. 5, escrita pouco após Supremacistas Brancos explodirem uma bomba na Igreja Batista da Rua 16 em Birmingham, Alabama. Algumas edições depois, quando o Fera salva a vida de um garotinho, uma multidão não hesita em persegui-lo e rasgar suas roupas. Seria coincidência que o Professor Xavier, pregando a não violência, e seu arqui-inimigo, o guerreiro dos fins justificam os meios Magneto, alinhavam-se tão perfeitamente como metáforas de Martin Luther King e Malcolm X? “Lembrem-se: somos *homo superior*”, zombava Magneto, tendo sacado o termo nietzschiano de um antigo livro de ficção científica. “Nascemos para dominar a Terra... *por que* deveríamos amar o *homo sapiens*? Eles nos odeiam – temem-nos por conta de nosso poder!” Se o progressista casual Lee estava explicando aos leitores qual era seu posicionamento quanto à intolerância racial, também era claro que ele via limites apropriados na reação à intolerância: a linha dura de Magneto e seus pupilos autodenominava-se Irmandade dos Mutantes do Mal²³ [*Brotherhood of Evil Mutants*]. “Fazer o que for preciso”²⁴ estava longe de ser bordão de super-herói.

Por mais sutil que tenha sido, a conexão entre os X-Men e a luta pelos direitos civis foi uma das primeiras vezes em que a Marvel reconheceu as fissuras na sociedade norte-americana.²⁵ Em poucos anos, o próprio conceito de patriotismo viria a polarizar o país, e a ideia de reintroduzir o Capitão América – um personagem conhecido como “Sentinela da Liberdade” e literalmente envolto pela bandeira dos Estados Unidos –

seria quase impensável para uma empresa que queria atrair as crianças dos EUA. De qualquer forma, o Capitão América que retornou aos quadrinhos em 1963, nas páginas de *Os Vingadores* n. 4, era um anacronismo ambulante, um homem deslocado no tempo. Os heróis mais recentes encontraram-no no mar, inconsciente e revestido por um bloco de gelo, tendo a idade preservada. “Todos esses anos num estado de animação suspensa”, exclamou o Capitão, “devem ter impedido que eu envelhecesse!”. Mas não impediu que ele sentisse culpa pelo destino do ex-parceiro mirim Bucky (o qual, como se explicou depois, morrera pouco antes de o Capitão América cair no sono gelado) nem saudades dos simplistas e longínquos anos 1940. O Capitão América revivido era salutar e admirável, como sempre fora, mas agora tinha inclinação para acessos de melancolia e estava confuso quanto ao que havia acontecido com seu país.

Capitão América escolheu um momento histórico particularmente desconcertante na história para ressurgir. *Vingadores* n. 4 ainda estava em produção, em 22 de novembro, quando veio a notícia de que o Presidente Kennedy havia sido baleado. “Estávamos voltando do almoço, e as pessoas estavam ouvindo o rádio no carro com as portas abertas”, lembrou Flo Steinberg. “Não tínhamos televisão no escritório, então todo mundo meio que se precipitou para um salão e ficou ouvindo o rádio até anunciarem que ele havia morrido. Todo mundo foi embora... sem saber para onde ir.”

Todos, fora Stan Lee. “Ele ficou trabalhando nos gibis”, observou Mario Puzo. “Como se fossem a coisa mais importante do mundo.”

Lee, mais uma vez roteirizando praticamente toda a linha Marvel, ganhou sala própria – com porta e tapete – pela primeira vez em sete anos. Brodsky e Steinberg dividiam uma mesa próxima e logo ganharam a companhia de uma antiga funcionária da Timely, Marie Severin. Na Atlas, Severin trabalhava no departamento de colorização, respondendo a Stan Goldberg; mas também era uma artista de grande habilidade, capaz de invocar senso de humor perverso para fazer caricaturas devastadoras. Podia ter sido estrela da revista *Mad* se a sua sorte fosse outra. Mas estava fazendo películas para o Federal Reserve Bank quando decidiu entregar o

portfólio de ilustração a Lee. Ele nunca olhou as páginas; mandou-a direto a Brodsky para pegar um emprego na produção.

Ele devia tê-la contratado para desenhar quadrinhos. Kirby passava sete dias por semana na prancheta. Mesmo com sua fabulosa velocidade – ele dava conta de três páginas por dia – uma hora aquilo ia acabar, e Lee começou a recrutar reforços. Assim como fora com os roteiristas, primeiro ele foi atrás dos antigos caras da Atlas. Começou a telefonar para Syd Shores, artista de *Capitão América* no fim dos anos 1940, mas Shores estava ocupado fazendo ilustrações para revistas. Ligou para John Romita, o artista de *Capitão América* dos anos 1950, mas a DC estava pagando-lhe melhor do que a Marvel conseguiria arcar. Não era apenas questão de recrutar gente que soubesse desenhar. O “Método Marvel”, como viria a ser denominado, exigia que os artistas soubessem transformar um argumento básico numa história bem ritmada e visualmente concisa, com base na qual Lee escreveria os diálogos. Ele queria que os quadros funcionassem como filmes mudos, para minimizar a necessidade de explicação verbal. Os artistas idealmente colaborariam com suas próprias ideias narrativas – personagens, subtramas – às histórias, o que Kirby e Ditko efetivamente faziam.

Lee movimentava os artistas como peças de xadrez, testando-os em diferentes títulos até que algo combinasse. Dick Ayers se assentou com passagens confortáveis por *Sgt. Fury e o Comando Selvagem* [*Sgt. Fury and His Howling Commandos*] e nas histórias do Tocha Humana, em *Strange Tales*; Don Heck herdou *Os Vingadores* e *Gigante* de Kirby; Werner Roth assumiu *Os X-Men*; e Ditko tirou o Homem de Ferro de Heck em *Tales of Suspense* durante um período curto. O Hulk foi trazido de volta a *Tales to Astonish*, repensado por Ditko de forma que a transformação de Bruce Banner em Hulk fosse causada pelos acessos de raiva de Banner.²⁶ Com frequência era requisitado aos artistas que copiassem o estilo de Jack Kirby. Quando novos artistas estreavam num título, Lee pedia a Kirby para fazer o *layout* da primeira edição, dando aos novatos as rodinhas de bicicleta para a expressão visual. “Stan queria que Kirby fosse Kirby, que Ditko fosse Ditko... e que todos os outros fossem Kirby”, disse Don Heck; aliás, quando Heck assumiu *Os Vingadores*, Lee não teve vergonha de elogiar o que considerava o ideal platônico. “Don Heck desenhou esta aqui com Dick Ayers ajudando na arte-final”, rugia

ele na seção de cartas, “e você vai se surpreender com o quanto ele chegou perto do estilo do King Kirby!”.

Durante as reuniões de roteiro, Lee repetidamente enfatizava a ideia do dinamismo. Cada palavra, insistia ele, devia fazer a história progredir. Toda ação tinha que ser enfática; quando um punho batia numa mesa, tinha que ser um trovão, e quando alguém levava um soco, tinha que sair voando. Personagens que estivessem falando tinham que aparecer com a boca bem aberta. Ao discutir uma cena de luta, ele interpretava a ação para os artistas, subindo na mesa, pulando no sofá, fazendo vozes, enquanto eles entortavam o pescoço, descrentes diante do boneco humano, careca e exuberante de 42 anos. Apesar da ginástica entusiasmada de Lee, alguns dos artistas tinham agonia com os argumentos rasos, que exigiam deles inventar cenários e determinar o ritmo (trabalhar no Método Marvel era “como enfiar a mão nas minhas entranhas e puxar”, resmungou um deles, anos depois). A solução óbvia, concluiu Lee, era encontrar artistas com experiência de escrita, que estivessem acostumados com a carga pesada e não precisassem de muita explicação.

Ele repassou as opções que lhe restavam. A tentativa de colaborar com Carl Burgos, criador do Tocha Humana original, terminou de forma rápida. A seguir, Lee recrutou Bill Everett, criador do Príncipe Submarino, agora com 46 anos e trabalhando como diretor de arte em Massachusetts, para ver o que ele faria com o nome “Demolidor”, outra marca registrada da empresa que estava sem uso. O conceito do novo Demolidor não tinha nada de extraordinário: Matt Murdock, estudante esforçado e filho de um boxeador – pai solteiro nas últimas, salva um cego de um caminhão de entregas dos Laboratórios Atômicos Ajax – e é cegado por um cilindro radioativo. Como ele vivia no Universo Marvel, a radiação também aguçou seus outros sentidos, que vêm bem em conta quando ele precisa vingar o assassinato do pai. Murdock cresce e vira advogado, satisfazendo o gancho forçado de Lee para “a justiça é cega” e dando ao Demolidor acesso fácil às ocorrências criminosas.

Mas Everett não conseguiu cumprir o prazo, mesmo depois do apoio de Kirby no *design* do personagem. “Eu trabalhava 14 a 15 horas por dia”, diria ele mais tarde, “aí, voltar para casa e tentar fazer quadrinhos à noite era demais”. Ele entregou a Sal Brodsky os dois terços de *Demolidor* n. 1 que conseguira completar. Brodsky entrou em pânico; a sorte foi que

Steve Ditko estava na firma, e Brodsky cercou-o até terminar a edição que houvesse na mesa. Levava mais um ano até que Everett voltasse a trabalhar na Marvel.

A segunda edição de *Demolidor* foi entregue a Joe Orlando, que fizera quadrinhos marcantes de terror e ficção científica na EC. “O problema”, admitiu Orlando, “é que eu não era Jack Kirby. Jack ou Ditko e mais um punhado de outros – conseguiam pegar algumas frases de trama e trazer vinte páginas que Stan levava uma ou duas tardes para dialogar. Quando eu desenhava a história ao meu modo, Stan vinha, olhava e dizia ‘este quadro precisa ser alterado’ ou ‘esta página inteira precisa ser alterada’ e assim por diante. Eu não fazia a trama da forma que ele queria contar a história, então acabava tendo de desenhar pelo menos metade da edição pela segunda vez. Não pagavam o suficiente para compensar o retrabalho, então eu desisti”.

Demolidor foi passado para o mentor de Orlando, o brilhante mas volátil Wally Wood. Seus deslumbrantes contos espaciais na *Weird Science* e paródias na *Mad* o haviam tornado umas das figuras mais reluzentes da EC Comics, e Jack Kirby escolhera-o pessoalmente para arte-finalizar seus desenhos na tira *Sky Masters*. Assim como Kirby, Wood era um burro de carga. Mas não foi só o cronograma penalizante que começou a pesar para o artista. Ele sofria de enxaqueca crônica, depressão, bebia bastante e passava noites insones no estúdio, subsistindo de café e cigarro.

Pouco antes de a Marvel telefonar, Wood havia saído furioso da *Mad* porque um editor recusara uma história sua. Ele precisava do dinheiro e havia parado de beber, o que não queria dizer que ia entrar na linha da editora. Era teimoso e dado a fazer joguinhos. “Mesmo que houvesse cinzeiros na sala do Stan”, disse Flo Steinberg, “ele sempre soltava as cinzas no carpete. E o Stan pirava. Aí, quando o Woody ia à sala do Stan, eu entrava junto e espertamente tirava o cigarro das mãos dele no último minuto. Algumas vezes funcionou. Mas assim que entrava na sala ele acendia outro”.

Lee trombeteou sua nova estrela com chamada na capa, algo que nem Kirby nem Ditko ganhavam. “Sob a perícia artística do famoso ilustrador Wally Wood, o *Demolidor* atinge novas glórias!”, berrava a capa de

Demolidor n. 5. A capa, porém, era desenhada por Jack Kirby. Lee sempre podia confiar em Kirby.

Já fazia alguns anos que Stan vinha intensificando seu estilo modernoso, aliterativo, camelô *beatnik*. Distribuía apelidos para todos que trabalhavam nos quadrinhos e dava notícias nas seções de cartas com uma voz que era o coquetel singular de fanfarrice e autodepreciação. Em *Marvel Tales Annual* n. 1, de 1964, ele publicou fotos em preto e branco de “Magnânimo Marty Goodman”, “Stan Sorrisos Lee”, “Solly Cintilante Brodsky”, “Jovial Jack Kirby” e outros dezesseis. Havia pelo menos uma ausência notável: não se via o “Sólido” Steve Ditko. “Alguns coleguinhas do Bullpen não estavam na cidade quando tiramos essas fotos”, explicava animadamente o texto, “outra hora as fuças deles aparecem”.

Na verdade, Ditko estava distanciando-se silenciosamente do discurso motivacional marvelesco. Em 27 de julho de 1964, um grupo de fãs alugou um salão próximo à Union Square e convidou roteiristas, artistas e colecionadores (e um vendedor) de quadrinhos antigos para reunirem-se. Ditko apareceu nessa que foi a primeira convenção de quadrinhos, mas estava longe de ser um embaixador de boas-novas. Um dos fãs, Ethan Roberts, chamou a ocasião de “interlúquio mais deprimente que já tive com um profissional dos quadrinhos”. Ditko – “alto, magro, cabelo rareando, rígido, óculos” – respondeu ao desejo de Robert de fazer carreira nos quadrinhos dizendo-lhe “como o trabalho era difícil, que pagava muito pouco e que as recompensas eram mínimas. Foi deprimente”. Ditko nunca mais foi a convenções. Quando os desenhos que dera a fãs apareciam nas capas de fanzines mimeografados, ele reagia com cartas iradas (“Não é a primeira vez que fui tratado sem consideração por fãs”) e parou de dar suas artes por nada.

Duas semanas depois da convenção, saiu *Surpreendente Homem-Aranha* n. 18. O argumento era todo de Ditko, que vinha tendo desacordos com Lee quanto ao direcionamento da série e aos poucos ia assumindo mais controle do enredo. Ditko achava que Lee tinha medo de seguir o próprio instinto e queria mais agradar os fãs que escreviam cartas, com “a tendência a absorver de forma literal as reclamações que vinham por escrito”. Ditko resistiu aos pedidos de Lee para suavizar as arestas dos personagens coadjuvantes do Homem-Aranha. Ele também era contra

soterrar o título de elementos fantásticos ou místicos, preferindo manter as histórias “mais no mundo crível de um adolescente”. Lee queria o máximo possível de cenas de luta com uniforme; Ditko queria mais cenas de Peter Parker. A décima oitava edição foi o ápice do conflito entre os dois: alguns quadros em que o Homem-Areia acertava o Homem-Aranha, mas na maior parte um gibi de super-herói sem aventura, só de um adolescente sem grana, importunado, mal-amado e seus probleminhas. A descrição que Lee fez nas seções de cartas de outros gibis Marvel daquele mês puxava o tapete de Ditko ao mesmo tempo em que vendia a edição. “É certo que vários leitores vão detestar”, prometia ele quanto à revista, “e, se você quer saber do que os críticos estão falando, compre já seu exemplar!”.

As rachaduras começaram a aparecer bem quando a animação da torcida de Lee atingia ponto de ebulição. O Bard College convidou-o para uma palestra, e outras escolas vieram a seguir. Lee ficou tão enlevado por esse interesse do ensino superior que, quando decidiu começar um fã-clubes Marvel – a Merry Marvel Marching Society, ou MMMS –, as inscrições visavam mais estudantes universitários do que garotinhos de dez anos. Por um dólar, podia-se comprar um *kit* MMMS que incluía, além de adesivos e o cartão de sócio, um bóton “para combinar perfeitamente com sua chave da Phi Beta Kappa!”²⁷ Um *flexi-disc* 33 rotações também era incluído no *kit*. Para “As vozes da Marvel”, Lee escreveu um roteiro recheado de piadinhas bobas, marcou hora num estúdio do centro e reuniu funcionários e *freelancers* no escritório para ensaios. “Para o Stan, era como se estivesse produzindo a entrega do Oscar”, disse Kirby. “Ele escrevia e reescrevia... todo mundo entrou no escritório, tinha mais gente do que espaço. Quando não era a sua vez, você tinha que esperar no corredor. Naquele dia não se fez nada dos gibis. Foi um dia só para o disco. Ensaíamos a manhã inteira. Era para irmos almoçar e depois no estúdio de gravação... mas chegou a hora do almoço, e Stan disse ‘não, não, ainda não estamos prontos’, então a maioria matou o almoço e ficou lá para ensaiar mais. Aí pegamos táxi até o estúdio de gravação e era para ficarmos uma ou duas horas, mas foi até o início da noite. Não sei quantos *takes* foram.”²⁸ “As vozes da Marvel” trazia quase todos os nomes negritados na editora, fazendo piadas, de forma encantadoramente desajeitada, que talvez não pudessem ser ditas de outra forma. Lee, Kirby, Ayers, Heck, Steinberg, Brodsky, Goldberg, o arte-finalista Chick Stone,

os letrados Artie Simek e Sam Rosen e a novíssima estrela Wally Wood estavam todos reunidos numa gravação de cinco minutos. Steve Ditko, mais uma vez, ficou de fora. Lee transformava tudo em chiste:

STAN: Ei, o que está acontecendo aí, Sol?

SOL: Ah, é o Steve Ditko, tímido como sempre. Ele ouviu dizer que você ia fazer um disco e ficou todo assustadinho! Oops! Lá vai ele!

STAN: Ele pulou pela janela de novo? Olhe, estou começando a achar que ele é *mesmo* o Homem-Aranha.

No mês em que o disco foi anunciado, um aviso saiu na primeira página de *Surpreendente Homem-Aranha*. “Muitos leitores perguntam por que o nome de Stan vem na frente dos créditos! Por isso ele e seu coração mole dessa vez toparam deixar o nome do Steve! Que tal?!” A piada: o nome de Lee estava abaixo de Ditko – com o dobro do tamanho.

Ditko não riu. Devoto cada vez mais fervoroso das obras da romancista e filósofa Ayn Rand – cuja filosofia objetivista sublinhava o interesse pessoal, os direitos individuais e a lógica dura e fria –, ele estava longe da imagem do empregado dócil. Stan Lee, enquanto isso, era um ímã de aplausos, sempre querendo agradecer e submisso às exigências de Goodman – praticamente um vilão randiano feito sob medida.²⁹ “Não sei o que ele fez, nem onde ele morava, quem eram seus amigos, ou o que ele fez de si”, Stan Lee diria anos depois a respeito de Steve Ditko. No início de 1965, os dois não estavam mais se falando. Ditko inventava suas próprias tramas, desenhava as páginas e entregava as artes a Sol Brodsky, que repassava a Lee.

A MMMS foi uma sensação; havia seções em Princeton, Oxford e Cambridge. Flo Steinberg tinha de vir no fim de semana ao escritório para dar conta dos pedidos de filiação que não paravam de chegar. “Tínhamos de escrever o nome de cada um, fazer etiquetas para cada um, pegar centenas de notas de um dólar. A gente ficava jogando as notas uns nos outros, de tantas que eram!” A obsessão não estava somente nas cartas – fãs adolescentes começaram a ligar para o escritório para longas conversas telefônicas com a Fabulosa Flo Steinberg, a bela jovem que respondia as cartas com tanta gentileza e cuja foto adorável conheciam dos gibis. Não

demorou muito para eles aparecerem nos corredores mal-iluminados da Madison 625, querendo conhecer Stan, Jack, Steve, Flo e toda a turma.

Mas não sobrava tempo. Lee tinha um universo fictício inteiro para administrar. Ele fora vigilante em manter a continuidade consistente entre todos os títulos, de forma que, por exemplo, quando o Hulk era capturado em *Tales to Astonish*, Reed Richards ficava se perguntando sobre seu paradeiro no *Quarteto Fantástico Anual*. Se Tony Stark sumia em *Tales of Suspense*, também não era visto na edição seguinte de *Os Vingadores*. Uma edição de *Sgt. Fury e o Comando Selvagem*, que se passava na Segunda Guerra Mundial e até então estava alheia aos super-heróis, contou com a participação especial do Capitão América.³⁰ As exigências dessa coreografia acabaram ficando tão intrincadas que Lee tirou Thor, Homem de Ferro, Gigante e Vespa dos *Vingadores*, substituindo-os por Gavião Arqueiro [*Hawkeye*], ex-vilão do Homem de Ferro, Mercúrio [*Quicksilver*] e Feiticeira Escarlate [*Scarlet Witch*], outrora nêmeses dos X-Men.³¹ Capitão América permaneceu nos *Vingadores*, mas suas aventuras solo em *Tales of Suspense* agora eram restritas ao seu passado na Segunda Guerra Mundial, que não precisava de sincronia tão afinada.

Lee também tentava tapar buracos na mão de obra. Ao longo de 1965, mais veteranos da Atlas voltaram: George Tuska começou a desenhar o Capitão América em *Tales of Suspense* sobre os *layouts* de Kirby; Gene Colan começou a fazer histórias do Príncipe Submarino em *Tales to Astonish*; John Severin (irmão mais velho de Marie) desenhava “Nick Fury, Agente da S.H.I.E.L.D.” na *Strange Tales*. Kirby reclamou para si o Hulk do incomunicável Steve Ditko por um período breve, antes de entregá-lo a um carrossel de artistas probatórios que chegou a incluir Bill Everett, ainda problemático nos prazos.

Lee continuou a cortejar John Romita, que fora demitido sem cerimônia em 1957. Romita resistira às ofertas persistentes de Lee durante todo o início dos anos 1960, duvidando das afirmações de que a sorte da Marvel havia virado. Ele já fora testemunha de vários ciclos de queda e ascensão e por isso sabia que era melhor ficar com o que era garantido: a DC pagava melhor. Por que assumir riscos?

Em 1965, Romita finalmente disse a Lee que estava deixando o mercado de quadrinhos e ia pegar uma vaga fazendo *storyboards* na agência BBDO. “Eu estava esgotado depois de passar oito anos

desenhando gibi romântico”, disse Romita. “Não conseguia desenhar mais nada.” Lee insistiu que eles se encontrassem para conversar.

“Você não tem ideia do sucesso que esses carinhas fazem”, Lee explicou durante o almoço, sacando edições de *Quarteto Fantástico* e *O Surpreendente Homem-Aranha*. Romita achou o Homem-Aranha terrível, mas Lee insistiu que os super-heróis tinham apelo entre os leitores, que eram o futuro. Romita, titubeante, aceitou voltar a trabalhar para a Marvel na condição de que só iria arte-finalizar páginas desenhadas.

Três semanas depois, Lee pediu a Romita amostras de ilustração do Demolidor. Não disse que o artista regular da série, Wally Wood, já estava com o pé do outro lado da porta. Para Wood, o assim chamado Método Marvel – desenhar a edição antes de haver roteiro – significava criar argumento sem ser pago nem ganhar crédito. Assim, na décima edição de *Demolidor*, Lee lhe entregou as rédeas por completo, dando uma premissa ao leitor que tinha algo de familiar e insinuante. “Wally Wood sempre quis uma chance de também *escrever* as histórias que desenha, e o adorável Stan (que precisava mesmo de um *relax*) falou: manda ver! Portanto, a seguir, prepare-se para... sei lá o quê! Goste ou não goste, você pode ter certeza que... vai ser *diferente!*”

Wood, contrariado, imediatamente levantou acampamento e partiu à incipiente Tower Comics para editar uma linha de títulos de super-herói. Lee passou *Demolidor* a Romita, baseado nas ilustrações que ele havia entregado do herói fazendo acrobacias no céu. Quando Romita trouxe as páginas, porém, Lee disse que o estilo ainda denunciava sua experiência nos quadrinhos românticos e que ia conseguir outro artista para fazer os *layouts*. Assim ele ia aprender como se faz. Ligou para Jack Kirby.

Wood já estava trabalhando na Tower Comics quando viu os comentários de Lee na seção de cartas de *Demolidor* n. 10: “O Wonderful Wally resolveu que não tem tempo para escrever a conclusão no próximo número, e se esqueceu de deixar as respostas que a gente vai precisar! Portanto, o Sofrido Stan ficou com a tarefa de amarrar essa trama toda e dar um jeito de tudo ficar limpinho e bonitinho! E vocês achando que tinham problemas!”. Wood voltou-se para os colegas da Tower Comics e descascou Stan Lee. Guardaria esse rancor por anos.

A verdade era que Lee – que passava as terças, quintas, sábados e domingos escrevendo na sua casa de Hewlett Harbor e vinha à firma nos outros três dias – ainda precisava de muita ajuda com a carga de trabalho. Foi quando Steve Skeates, fã do Homem de Ferro que estava perto de se formar na Alfred University, interior do estado de Nova York, escreveu uma carta à Marvel em forma de quadrinhos, Lee ligou pessoalmente para Skeates e contratou-o, pelo telefone mesmo, como editor-assistente. Quando ele chegou à sede da Marvel, foi repassado de mesa em mesa, onde conferia roteiros e tentava auxiliar no processo de produção. Mas Lee logo percebeu que o recém-formado não entendia nada de como fazer revistas em quadrinhos e tinha mais experiência em filar cigarros de Marie Severin do que em corrigir roteiro. Quando solicitado para acertar rabinhos de balões de fala, Skeates só conseguiu desenhar linhas trêmulas.

Foi nesse momento que Lee recebeu o bilhete de um *habitué* das seções de cartas, Roy Thomas, o qual anunciava que havia acabado de se mudar para Nova York e gostaria de conhecê-lo pessoalmente. Thomas estava com 24 anos. Passara os últimos deles como professor de Inglês no ensino médio no Missouri, onde nascera. Mas vivia e respirava quadrinhos: escrevia cartas tanto para a DC quanto para a Marvel e ainda editava o fanzine *Alter Ego*. Viera a Nova York para trabalhar com Mort Weisinger na DC – o mesmo editor que infernizara a vida de Jerry Siegel. Mas, assim que Thomas chegou, Weisinger prontamente raspou 10% do salário prometido e informou que ele ficaria em estágio probatório de duas semanas. Aí Weisinger apresentou Thomas a seu assistente anterior, dizendo que ele já fora demitido, mas teria de ficar para preparar o novo contratado. Quando Weisinger precisava de Thomas para alguma coisa, convocava-o a sua sala via interfone e ficava resmungando ofensas. Em questão de duas semanas, Thomas já estava se autoflagelando em seu solitário quarto de hotel da Rua 23, questionando se a carreira nos quadrinhos não havia sido um grande engano.

Lee ligou para o hotel de Thomas e pediu para ele fazer um teste: acrescentar diálogos e recordatórios às páginas de *Quarteto Fantástico Anual* n. 2. Em 9 de julho, duas semanas depois de mudar-se para Nova York, Thomas estava na sala de Stan Lee. Cansado da busca por novos talentos e impressionado com Thomas, Lee não queria perdê-lo. Ele se

voltou para a janela, conferiu o movimento na Madison Avenue e perguntou o que a Marvel precisava fazer para tirar Thomas da DC.

Lee mandou Thomas para casa com instruções de roteirizar uma edição inteira de *Lili, a Garota Modelo*; quando Thomas voltou, na segunda-feira, foi enfiado na sala de Brodsky e Steinberg, com uma máquina de escrever sobre uma mesa de metal ondulado. Estava contratado para sentar e escrever ali por quarenta horas semanais – o cargo era “roteirista residente” – mas com telefone tocando, *freelancers* entrando e saindo, e Sol e Flo e Marie passando para lá e para cá, não havia como ele se concentrar. Não demorou a começar a fazer serão até 8 ou 9 da noite, apagando as luzes da sala num prédio já às escuras. Lee revisou o contrato para que Thomas pudesse trabalhar de editor-assistente durante o dia e escrever os roteiros de casa. Lee teve que reescrever muitos, freneticamente. Mas logo a incrível capacidade de Thomas de imitar o estilo do chefe lhe rendeu passe livre em colaborações com artistas de *Sgt. Fury* e *Os X-Men*. Enfim, depois de três anos de procura, havia alguém em quem Lee confiava não só para roteiro, mas também para coargumentar os gibis de super-herói da Marvel. Lee poderia dedicar mais tempo a seu cargo secundário: embaixador mundial dos quadrinhos.³²

Nesse momento, as obras-primas em papel barato que a Marvel fazia já eram referência nas aulas de física da Cornell University e nos jornais estudantis de Colgate, e Lee topava todos os convites para palestras nos *campi*. Aos poucos, os jornais começaram a prestar atenção: o *Wall Street Journal* percebeu o aumento nas vendas, enquanto o *Village Voice* destacou como os *beatniks* haviam adotado as histórias adoidadas e moderninhas. “Os gibis Marvel são os primeiros da história que conseguem envolver um escapista pós-adolescente”, bradava o *Voice*. “Porque os gibis Marvel são os primeiros a suscitar, mesmo que metaforicamente, o Mundo Real.” A tagarelice afiada e autoinquisitiva de Lee ganhou destaque, assim como a verossimilhança dos cenários nova-iorquinos. “Há aproximadamente quinze super-heróis no Grupo Marvel, e quase todos eles moram na região de Nova York. Seus marcos lotam o centro de Manhattan. Na Madison Avenue, o Edifício Baxter é a casa do Quarteto Fantástico e de toda a sua aparelhagem de segurança... O Doutor Estranho é mestre do conhecimento oculto e costuma sair por aí em forma ectoplásmica; seus criadores dão a entender que ele mora no Village, pois

provavelmente ninguém ali se assusta com espectros.”³³ Enquanto isso, em San Francisco, o poeta Michael McClure usava um monólogo de *Strange Tales* n. 130 como peça central de sua controversa peça *The Beard*, de 1965.

Houve entusiasmo similar da parte do mundo das artes. Roy Lichtenstein apropriou-se de um dos quadros de Kirby em *X-Men* na sua pintura *Image Duplicator*, e Paul Morrissey, futuro colaborador de Warhol, fez um filme experimental de dez minutos, *A Origem do Capitão América*, no qual um ator lia *Tales of Suspense* n. 36 em voz alta. Havia outros gibis espalhados pelo fundo do filme de Morrissey – e eram todos gibis Marvel. Lee aproveitou a oportunidade e tacou o logo “Marvel Pop Art Productions” no cantinho das capas. Kirby também via ressonância com a arte contemporânea: fez experimentos de fotocolagem *grisaille* nas histórias do Quarteto Fantástico, conferindo grandiosidade a sequências no espaço sideral (ou em outras dimensões).

Os quadrinhos também chamaram a atenção de Robert Lawrence, sócio da Grantray-Lawrence Animation, que os espiava nas bancas e fez a conexão com o movimento da *pop art*. Entrou em contato com Martin Goodman, que já estava ensinando ao filho mais novo, Chip, o bê-á-bá dos negócios familiares. A Grantray-Lawrence propôs um acordo dos sonhos para produzir uma série de animação, *The Marvel Super Heroes*, e ia tirar todas as imagens direto dos gibis impressos. O estúdio garantiu a participação nos lucros de *merchandising* relacionados ao programa. “Conseguimos um contrato impensável com os Goodmans”, gabava-se Lawrence, “porque eles não sabiam nem o que tinham nem o que podiam”.³⁴ Nada disso impressionava os vizinhos da Magazine Management, que ainda não entendiam porque aquela coisinha de criança de uma hora para a outra andava chamando tanta atenção. Quando Federico Fellini, vindo a Nova York para promover *Julieta dos espíritos*, correu à Madison Avenue 625 para conhecer Stan Lee, o editor da revista *Men* – Mel Shestack – escarneceu que Lee nem sabia quem era Fellini; anos depois, Shestack insistiu que o diretor rapidamente perdeu o interesse por Lee e se harmonizou mais com os editores das revistas pitorescas, que eram eles próprios “gibis de carne e osso”.

A condescendência era a regra. “Estavam sempre fazendo troça da gente. Entravam e ficavam de risadinhas”, recordou Flo Steinberg. “Mario

Puzo dava uma espiada quando estava indo para sua sala, via todo mundo trabalhando e dizia: ‘Mais rápido, duendes. O Natal está chegando’.

A verdade era que as revistas da Magazine Management ainda botavam o pão na mesa de Martin Goodman. “O que mais vendia eram as revistas masculinas”, disse Ivan Prashker, outro editor. “Não eram os gibis. Todos os caras que trabalhavam nas revistas masculinas achavam Stan Lee um palerma.” No outono de 1965, Roy Thomas recrutou um colega de Missouri, Dennis O’Neil, para ser o segundo assistente editorial da Marvel; em questão de semanas, um dos editores da divisão de revistas tentou aliciar O’Neil num plano de dar LSD a Stan Lee. “Ele ia conseguir o cubinho de açúcar com o ácido”, disse O’Neil. “Minha missão, caso eu optasse em aceitar, era soltar no café dele.” O’Neil, que se descrevia “rebelde *hippie* de esquerda” e já tinha levado sermão de Lee por usar no trabalho uma camiseta com a planta da maconha, negou-se.

Em *O Surpreendente Homem-Aranha*, Peter Parker formou-se no colegial e deu fim ao namoro com Betty Brant, do *Clarim Diário*, a primeira menina que fora gentil com ele – Peter percebeu que ela nunca seria feliz com um combatente do crime em perigo constante. Peter foi para a faculdade, onde conheceu Gwen Stacy, Harry Osborn e o Professor Miles Warren – todos os quais viriam a tornar-se personagens importantes.

Tudo isso aconteceu enquanto Steve Ditko e Stan Lee não se falavam.

O abismo de comunicação foi uma das primeiras coisas que Roy Thomas conheceu no serviço. Quando Ditko veio entregar uma edição e anunciou que estava indo para casa trabalhar na seguinte, Thomas fez troça: “É mesmo? Então vai ter mais uma?”.

“Eu estava só de brincadeira, mas Sol me puxou de lado e disse: ‘Olhe só, você tem que ter muito cuidado quando fala assim com um cara como o Steve. Porque agora ele vai pegar o metrô e vai passar a viagem inteira pensando no que você quis dizer ou se sabia algo que ele não sabia.’ Todo mundo pisava em ovos com ele. Como é que o Stan sempre sabia quando não sair da sala porque o Steve estava lá, não tenho ideia.”

Mesmo não se falando, eles davam um jeito de discordar. Quando Lee acrescentou um recordatório em *Strange Tales* para trombetear: “Esta série foi votada ‘Maior chance de sucesso’ (por Stan e Steve)”, Ditko contestou que não fizera parte de processo eleitoral algum, então Lee mudou para

“(por Stan e Barão Mordo)”.³⁵ Também não colaborava a devoção contínua de Ditko aos princípios de Ayn Rand, e sua vontade de preencher os quadrinhos com referências a esses princípios. Ditko pegou o termo randiano *saqueador* [*looter*] e aplicou-o a um vilão; trouxe a ideia de que os homens “devem se relacionar pela troca de valor por valor” e fez Peter Parker exigir “troca igualitária de valores” de J. Jonah Jameson. Foi ótimo ver Parker metendo bronca, mas ele também começou a agir de forma meio estranha. Usou uma estratégia passivo/agressiva para encerrar a relação com Betty Brant e, quando se deparou com um protesto no *campus*, em *O Surpreendente Homem-Aranha* n. 38, tentou dissuadir os manifestantes. “Mais uma manifestação estudantil! O que eles querem HOJE?”, irritou-se. Quando um missivista da Students for a Democratic Society³⁶ pediu explicações de Lee, ele se fez de salame. “Nem em um milhão de anos achamos que alguém ia levar a sério nossos manifestantes tão bobinhos!”

Ao fim de 1965, quando um repórter chamado Ned Freedland visitou a sede da Marvel para um perfil de três mil palavras destinadas ao *New York Herald Tribune*, achou Lee com um humor pouco usual: franco. “Eu não faço mais o argumento do Homem-Aranha”, disse. “Steve Ditko, o artista, é quem tem cuidado das histórias. E acho que vou deixar ele em paz até que comece a derrapar nas vendas. Já que o Aranha anda tão famoso, Ditko se acha um gênio. A gente discutia tanto por conta das tramas que eu disse para ele mesmo fazer. Ele também não deixa ninguém arte-finalizar os desenhos. Solta as páginas aqui, já finalizadas, com anotações nas margens, e eu coloco os diálogos. Nunca sei com o que ele vai vir, mas é um jeito interessante de trabalhar.”

Freedland ficou impressionado com Lee. Pintou-o como um homem “ultra-Madison Avenue, um sócia mais esguio de Rex Harrison” responsável por triplicar a circulação dos quadrinhos a 35 milhões de exemplares por ano, vender 40 mil filiações da Merry Marvel Marching Society e inspirar 500 cartas de fãs por dia. Freedland descreveu Lee cansando os olhos de ler tantas cartas e aflito quanto à escolha da onomatopeia mais adequada para uma página de *Quarteto Fantástico* n. 50. Encantado com as tiradas autodepreciativas de Lee e as anedotas fellinianas, o repórter mal fez menção a Martin Goodman e foi apenas tangencial quanto à contribuição de Ditko, referindo-se ao Homem-

Aranha como obra-prima – “o personagem mais fora do comum que sua imaginação alcançou”.

Freedland conseguiu participar de uma das reuniões de Lee e Kirby para discutir roteiro, nas manhãs de sexta-feira – e não podia ter chegado em hora melhor. Eles estavam discutindo histórias do Quarteto Fantástico, que corria a todo vapor ao seu auge, amarrando todas as subtramas que os dois vinham pontuando havia meses.

“O Coisa finalmente derrota o Surfista Prateado”, Lee propôs a Kirby, enquanto Freedland anotava. “Mas aí Alicia o faz perceber que cometeu um engano. É isso que o Coisa sempre temeu acima de tudo, que um dia ia perder o controle e fosse atacar uma pessoa.” Lee, expansivo, foi ganhando impulso, Kirby apenas se interpondo com sinais de concordância, *OKs* e *hmmms*. “O Coisa fica de coração partido. Sai sozinho por aí. Está com vergonha de encarar Alicia ou de ir para casa, de voltar para o Quarteto Fantástico. Não percebe que vai fracassar pela segunda vez... e quanto o Quarteto precisa dele.”

Freedland cortou para Kirby, “homem de meia-idade com grandes olheiras e um terno largo meio Robert Hall. Mastiga um charutão verde e, se fosse visto no metrô, diria que é contramestre numa fábrica de espartilho”.

“Ótimo”, Freedland registra Kirby dizendo, “com sua voz aguda”. “Ótimo.”

Muitos meses depois, quando o relato da briga do Coisa com o Surfista Prateado finalmente saiu, Kirby havia mudado e expandido tudo. Era apenas a seção final de uma grande ópera espacial, uma infusão de existencialismo e aventurismo grandioso na qual ele ficara com a carga pesada. Apesar de seu *status* perpétuo de *freelancer*, Kirby não apenas concebia argumentos com Lee, mas também era o reforço principal na hora de projetar personagens e dar ritmo às histórias. No momento ele era, em certo sentido, o diretor dos filmes que eles faziam juntos, compondo cada cena e conduzindo a narrativa com base no impulso das imagens. “Passo uma semana sem o ver”, Lee contou a um entrevistador. “Ele volta uma semana depois, e a história está desenhada. Ninguém sabe o que eu vou ver nas páginas. Pode ser que ele tenha inventado uma dúzia de ideias novas, sabe... Aí eu pego e escrevo com base no que o Jack desenhou. Ele já armou a narrativa para mim. Desenhou tudo, na verdade. Eu boto só os

diálogos e os recordatórios. Ele não sabe exatamente o que eu vou escrever, quais palavras vou botar nas bocas. E eu não sei o que ele vai desenhar.” Na verdade, o Surfista Prateado, que ainda estava para estreiar à época da matéria de Freedland, fora criação solo de Kirby, uma surpresa que Lee teve ao receber as páginas prontas.

Veza por outra, quando Kirby vinha ao escritório, ele e Romita pegavam carona de volta a Long Island com Lee. Romita subia no banco de trás do Cadillac e ouvia Lee e Kirby discutirem argumentos. Enquanto o conversível ia e vinha pelo tráfego do Queens Boulevard, eles soltavam saraivadas de ideias, um alheio ao outro.

“Parecia que eu estava assistindo ao Gordo e o Magro”, disse Romita. “Os dois caras na minha frente, dois gigantes, e Jack dizia: ‘Bom, Stanley, como é que vai ser esse garoto? Vai ser um feiticeiro? Vai ser um gênio? Ele vai ter superpoderes ou vai ser um garoto normal numa família maluca?’ Stan respondia: ‘Bom, vamos tentar assim’ e ‘vamos tentar assado’. Aí Stan pegava uma tangente, e Jack começava a falar o que achava que devia acontecer. Jack ia para casa e fazia o que achava que Stan estava esperando. E quando Stan recebia o roteiro, eu o ouvia dizer: ‘Jack esqueceu tudo o que a gente conversou!’. E era isso que levava a pequenas alterações nas histórias do Jack, porque o Stan ficava com a impressão de que o Jack havia esquecido tudo o que ele havia dito.”

Cedo na manhã de 9 de janeiro de 1966, Stan Lee recebeu um telefonema de Roz Kirby. A matéria no *Herald Tribune* havia saído. “Ela estava praticamente histérica”, disse ele, “e gritava: ‘Como você pôde? Como pôde fazer isso com o Jack?’”.

Quando Lee finalmente botou as mãos no artigo, diria posteriormente, entendeu o ultraje. “Ela tinha todo o direito de ficar aborrecida. Uns quatro quintos do artigo falavam de mim e faziam de mim o ser humano mais glamouroso e maravilhoso da história, e só os parágrafos do fim lembravam-se do Jack, tratando-o como um babaca.” Lee alegou inocência para os Kirbys.

Não demorou para os créditos de Quarteto Fantástico e Thor começarem a dizer “Uma produção de Stan Lee e Jack Kirby”. Não haveria mais “escrito por Stan Lee” em séries de Kirby. Os ânimos esfriaram, mas Kirby se lembraria da desfeita pelo resto da vida.

Pouco depois de sair a matéria no *Herald Tribune*, Ditko entregou suas páginas a Sol Brodsky e anunciou que, quando terminasse seu trabalho atual, não faria mais nada para a Marvel Comics. Brodsky correu à sala de Lee para contar, mas Ditko já estava decidido. Chegou a escrever uma carta a Jack Kirby, ainda amuado, incentivando-o a acompanhá-lo no êxodo. Kirby, porém, tinha esposa e quatro filhos para criar. Não tinha como deixar o trabalho fixo na Marvel, pelo menos ainda não.

“Já ouvi teorias, propostas por outros caras do escritório”, Lee falou posteriormente quanto às especulações do que teria causado tamanha consternação a Ditko. Aparentemente não era só a disputa pelo argumento. “Os letrados diziam que ele odiava quando eu colocava onomatopeias. Às vezes eu acrescentava linhas de movimento no desenho. Ele detestava. Ele achava que eu fazia muitos diálogos ou poucos diálogos. Talvez ele tenha... Sei lá.”

Em outra ocasião, porém, Lee deixou pistas de uma tensão distinta. A matéria no *Herald Tribune*, publicada três dias antes da estreia do programa de TV de *Batman* instigar o renascimento dos super-heróis na grande mídia, foi a primeira a falar dos planos de expansão do *merchandising* da Marvel, incluindo as animações por vir da Grantray-Lawrence. “Estão a caminho *kits* de montar, jogos, um disco de *jazz* do Homem-Aranha e uma série de desenhos animados para a TV.” Pelo jeito, alguém estava prestes a fazer fortuna, e não era nenhum dos que ficavam na prancheta. Quando Lee questionou Ditko, anos depois, se ele voltaria a fazer uma última história do Homem-Aranha, Ditko respondeu: “Só quando Goodman pagar os *royalties* que me deve”.

Ao visitar a Princeton University para uma palestra, em março, Lee foi tímido ao anunciar a saída de Ditko. “Acabamos de perder o artista que faz o Doutor Estranho, Steve Ditko”, conseguiu dizer, até que suspiros, *buuus* e assobios o impediram de continuar. “Eu sinto a mesma coisa que vocês. Ele é um cara peculiar. É muito talentoso, mas meio excêntrico. Enfim, não falo com ele faz mais de um ano. Ele entregava o trabalho pelo correio, aí eu escrevia as histórias, e era assim que ele gostava de trabalhar. Um dia ele telefonou e disse: ‘Acabou.’ Agora que vem a prova

final, porque ele era um artista muito popular. *Acho* que conseguimos gente para substituí-lo, e aí esses *buuus* vão virar um coro de vivas.”

[17](#) Personagens dos quadrinhos infantis da Archie Comics, cujas histórias se passam no ensino médio. As histórias da turma são publicadas ininterruptamente desde 1942. (N. do T.)

[18](#) *Gal Friday* e *Man Friday* eram termos utilizados coloquialmente nos EUA nos anos 1940 e 1950 para assistentes “faz-tudo”. Eram baseados no personagem Sexta-feira (*Friday*) do livro *Robinson Crusoe*. (N. do T.)

[19](#) Stephen Strange era parte de uma tradição ditkiana que remontava aos anos 1950: o canalha que só quer a glória, cuja jornada ao Oriente de picos nevados leva-o aos castigos de um antigo e sábio místico. (N. do A.)

[20](#) Os primeiros fãs não foram gentis com o Hulk: “Ele é nojento. Uma revista inteira dedicada a um dos monstros picaretas da Marvel, e um personagem praticamente copiado do Coisa”, escreveram Don e Maggie Thompson na *Comic Art* n. 3. (N. do A.)

[21](#) Quando a *socialite* mimada Janet Van Dyne descobre que o pai foi assassinado, ela recorre a Henry Pym (Homem-Formiga). Pym, obcecado com a semelhança que Van Dyne tem com sua esposa falecida (“Ela se parece tanto com Maria! Se não fosse tão criança!”), convidou-a a ser parceira no combate ao crime. Compartilhou com ela seu gás de encolhimento e implantou células no tecido dela. “Não vai deixar cicatriz, mas quando você se reduzir ao tamanho de uma vespa, vai ganhar asas e anteninhas!” Fosse ou não criança, os dois logo começariam um relacionamento. (N. do A.)

[22](#) Eventualmente, Jean Grey e Scott Summers começaram a namorar. A trajetória da relação deles é insondável; nunca foram vistos nem se abraçando até se darem um beijo de adeus em *X-Men* n. 94, de 1975. (N. do A.)

[23](#) No Brasil, comumente denominados Irmandade dos Mutantes. (N. do T.)

[24](#) No original, “by any means necessary”: frase muito associada a Malcolm X (1925-1965) em seu último ano de vida. (N. do T.)

[25](#) Embora em seus primeiros anos os X-Men poucas vezes tenham atingido o patamar de outras criações de Lee e Kirby, vez por outra eles cumpriam seu potencial com metáforas instigantes. Na primavera de 1965, imediatamente após patrulheiros do Alabama atacarem manifestantes pelos direitos civis em Selma, os X-Men enfrentaram os Sentinelas, um exército de robôs gigantes e caçadores de mutantes, criados por um antropólogo fervoroso. “Muitas vezes, a cura é mais letal que o mal que ela denuncia!” (N. do A.)

[26](#) Ditko foi chamado no escritório de Lee e teve a opção de escolher entre três personagens para reviver numa série de aventuras solo: Hulk, Ka-Zar ou Príncipe Submarino. Ditko escolheu Hulk porque queria desenhar os cenários do Novo México. (N. do A.)

[27](#) A chave é símbolo de fraternidade composta de alunos de maior êxito em universidades norte-americanas. Existe desde 1776. (N. do T.)

[28](#) Em sua autobiografia, Lee lembrou-se da ocasião desta forma: “Em um momento de inspiração, fiz a turma inteira sair marchando do escritório e fomos a um estúdio de gravação a umas cinco quadras... fizemos um disco para os fãs, tudo de improviso”. (N. do A.)

[29](#) “O criador está a serviço de seu próprio juízo”, Rand escreveu em *The Fountainhead*. “O parasita segue as opiniões dos outros. O criador pensa, o parasita copia. O criador produz, o parasita rouba. O interesse do criador é a conquista da natureza. O interesse do parasita é a conquista do Homem. Ao criador é necessária a independência – ele não serve nem comanda. Lida com os homens por interlôquio livre e decisão voluntária. O parasita busca o poder. Quer cegar todos os homens juntos, em ação comum e escravidão comum.” (N. do A.)

[30](#) Pouco depois, Kirby inventou uma versão contemporânea de Nick Fury como superespião. A existência de Fury em dois momentos diferentes da história foi explicada por um supersoro que o mantinha jovem. Assim, ele se uniu ao Capitão América nas fileiras de veteranos da II Guerra Mundial que haviam encontrado uma maneira de enfrentar o envelhecimento, sacada que permitiu que o heroísmo da *Greatest Generation* tivesse continuidade nos anos 1960; os anos de experiência eram um acréscimo de dignidade aos personagens. (N. do A.)

[31](#) Foi o sinal de que as possibilidades eram infinitas: no Universo Marvel, a escalação das equipes podia mudar e criminosos podiam redimir-se. (N. do A.)

[32](#) Lee estava longe de largar os roteiros. Roy Thomas o viu na manhã da segunda-feira após o blecaute de 9 de novembro de 1965 e soube que havia datilografado dez páginas de *Thor* à luz de velas. Lee, porém, não conseguira fazer o roteiro de *Sgt. Fury* no fim de semana – e por isso Thomas acabou assumindo o título. (N. do A.)

[33](#) Sally Kempton, do *Voice*, usou uma boa dose de jargões de Introdução à Psicologia, sinal claro de que os personagens já eram levados a sério. “O Homem-Aranha tem um terrível problema de identidade, complexo de inferioridade acentuado, é atormentado pelo complexo de Édipo e dado a lapsos.” Também faz-se menção a “torres de arranha-céus de aparência fálica” e da submissão de Peter Parker perante Tia May. (N. do A.)

[34](#) Steve Krantz, que vendia os direitos de retransmissão para canais de TV (e para mercados estrangeiros como Japão, América do Sul e Austrália), também reclamava o crédito por ter descoberto os gibis nas bancas. Krantz contou ao biógrafo de Stan Lee, Tom Spurgeon, que os Goodmans haviam garantido uma porcentagem dos lucros e que “a Marvel tirou uma dinheirama dos programas que eu produzi”. (N. do A.)

[35](#) “Barão Mordo” era um inimigo do Doutor Estranho. (N. do A.)

[36](#) Movimento estudantil de esquerda bastante ativo nos EUA dos anos 1960. (N. do T.)

3

Em 1966, Martin Goodman mudou sua divisão de quadrinhos das salas apertadas da Madison 625 para um pouquinho mais à frente na mesma rua, no número 635. Goodman ficou no endereço antigo, com as revistas; de agora em diante, Stan Lee teria mais espaço para respirar e sentiria menos a presença do chefe.

O endereço antigo da Marvel continuou saindo nas seções de cartas, para confundir os garotos fanáticos que apareciam e tentavam passar por Flo Steinberg para conhecer seus heróis. (Lee parou de pegar o elevador, onde podia se deparar com fãs malucos; agora sua forma esguia vinha aos pulos pela escada, diariamente.) Os fãs não iam mesmo ter um grande espetáculo, e com certeza não seria o Bullpen doidivas que Lee plantara na imaginação deles; mas pelo menos havia um quadro de funcionários. John “Montanha” Verpoorten, um ursão de dois metros, fumador de cachimbo, formado em Artes, colecionador de filmes 16 mm, e Morrie Kuramoto, nipo-americano viciado em nicotina e defensor da alimentação saudável, que fora uma das perdas das demissões de 1957, foram contratados para auxiliar na produção.

Mas mesmo com a Marvel em expansão e cada vez mais popular, a DC Comics ainda estava por cima. Os roteiros eram sempre profissionais, e a arte – Gil Kane em *Lanterna Verde*, Carmine Infantino em *Flash* e *Batman*, Mike Sekowsky (egresso da Timely) em *Liga da Justiça da América*, Curt Swan em *Superman* – era elegante e refinada. Mas, para os leitores da Marvel, as personalidades dos personagens DC eram intercambiáveis, e suas vidas, estáticas e chatas. Nenhuma das acusações tinha fundamento: tanto Aquaman quanto Flash se casaram, e a saudade lamurienta que Superman sentia de Krypton tinha seu impacto. Além disso, grande parte da DC parecia seriamente pasteurizada, trabalhada com um desenho polido que irradiava certa complacência. Embora fossem realmente encantadores e criativos, não tinham como competir com a

mistura de humor, fervor e grandiosidade que Lee, Kirby e Ditko haviam composto.

Os editores engravatados da DC discutiam a Marvel nas suas reuniões, e finalmente concluíram que as crianças gostavam devia ser daquela arte crua e dos trocadilhos forçados. Gosto não se discute, resmungaram, e tentaram se passar por moderninhos colando texturas autointituladas “xadrez go-go” no alto da capa de todos os gibis. Em vez dos espertos “Bullpen Bulletins” de Lee, a DC instituiu uma página de novidades chamada “Direct Currents”, que podia ter sido escrita até pelo contador da editora. Introduziram a versão “New Look” de *Batman* morrendo na praia, substituindo horrendas histórias de invasores do espaço com autoparódias igualmente horrendas, as quais Susan Sontag descreveu no *The New York Times* como exemplo clássico de “afetamento de baixo nível”. Era a Marvel feita da forma errada, só com os trocadilhos de Stan Lee e sem a alma. O Homem-Aranha tinha a Tia May, então Batman ganhou uma Tia Harriet; em vez de dramaticidade familiar, ficou apenas com a hiperchiqueza de idiota prodígio.

A Marvel era mais agressiva e cada vez angariava mais fãs. A Marvel era mais Mets que Yankees, mais Rolling Stones que Pat Boone³⁷ (o qual, aliás, a DC havia imortalizado em quadrinhos); era a Pepsi Generation desafiando a gigante Coca-Cola da DC. Enquanto a Marvel chamava a atenção de Fellini e do editor da revista *Psiquiatria existencial*, a DC tinha os compositores de *Bye Bye Birdie!*³⁸ encenando *It's A Bird, It's A Plane, It's Superman!* na Broadway.

Mas a DC também tinha Batman. Mais especificamente, *Batman*, estrela do canal ABC, sucesso garantido no Top 10 Nielsen, que fez as vendas do gibi subirem exponencial e repentinamente – foi o primeiro gibi em anos a quebrar a barreira do milhão de exemplares. Episódios inéditos passavam duas vezes por semana, algo sem precedentes, e precipitaram uma fatura de produtos licenciados, lucro inesperado com plástico fedorento.

A nova e afetada versão dos quadrinhos de Batman havia chamado a atenção de Hollywood; o fracasso da DC em recriar o estilo Marvel resultou em seu maior sucesso. Martin Goodman deve ter pensado que devia ter esperado um pouco mais para vender os direitos sobre seus personagens – mas para um editor de revistas cujos gibis eram apenas uma fração do negócio, tudo era lucro. O próprio sucesso da Marvel já havia

precipitado outras editoras a começar um desfile de super-heróis, e agora *Batman* tinha um surto de popularidade que valia para todo o mercado.

Boa parte da nova concorrência empregava exilados da própria Marvel: além das séries da Tower Comics editadas pelo descontente Wally Wood, em 1965 já se via a “Mighty Comics Group”, linha de título imitação da Archie Comics concebida pelo cocriador do Superman (e ex-roteirista da *Strange Tales*), Jerry Siegel, e por Paul Reinman, artista da Timely que fizera a arte-final de muitos dos trabalhos de Kirby no início dos anos 1960. A Mighty Comics queria ganhar pelos dois lados, com capas que eram imitações contestáveis da Marvel e uma verve de gerar suspiros igual à de *Batman*. “Venha curtir as fantasias malucas – *maravilhe-se* com seus feitos *espantosos!*”, apresentava a chamada de capa numa coleção de histórias da Mighty, intitulada *Super-Heróis Hiperafetados*. “Há quem diga que essa coleção é tão ruim que é ÓTIMA.” A linha mais séria “Action Heroes”, da Charlton Comics, era lar de Steve Ditko. Ditko acabou utilizando a plataforma para apresentar o Questão, vigilante de direita liberto do irritante relativismo moral de Stan Lee.³⁹ E a Harvey Comics contratou o antigo parceiro de Jack Kirby, Joe Simon.

Com a notícia de que a linha “Harvey Thriller” estava para sair, Martin Goodman disse a Lee para se mexer. “Cheguei um dia”, disse Kirby, “e Stan falou: ‘Martin disse que a gente tem que fazer mais séries’. Eles tinham medo do Al Harvey, que tinha distribuição muito boa, que os ia vencer nas bancas só no volume.” Em questão de uma semana, Lee e Kirby saíram com um grupo de heróis desajustados chamados Inumanos [*Inhumans*] e um belo herói negro chamado Tigre de Carvão. Mas acabou que a DC, que ainda controlava a distribuição da Marvel, não permitiu que Goodman publicasse mais títulos. Assim, os novos personagens ficaram na gaveta até que pudessem se encaixar em *Quarteto Fantástico*, como figuras importantes nas histórias de maior coragem que a Marvel já ousara fazer.

Os heróis Marvel estavam por todos os cantos do mundo. Quarteto Fantástico, Homem-Aranha, Demolidor e os Vingadores tinham Nova York como base; os X-Men chamavam de lar o condado de Westchester. O Hulk vagava pelo sudoeste dos EUA; o Homem de Ferro foi à Irlanda, enfrentou uma ameaça norueguesa e visitou o Vietnã. Havia um tropel de

visitantes *aliens*, e sempre se podia contar com o Doutor Estranho no plano astral. Mas agora Lee e Kirby queriam transgredir as barreiras, turbinando a grandiosidade mitológica do Universo Marvel. Kirby libertou sua Edith Hamilton⁴⁰ interior suplementando as aventuras de Thor em tempos modernos na *Journey Into Mystery*, com “Contos de Asgard”, histórias curtas nas quais deuses nórdicos digladiavam-se por poder. Não eram só poderes assoberbantes que rendiam histórias dignas de uma ópera. Havia também o tom clássico das narrativas – jornadas em busca de objetos místicos, preparações para a batalha – e temas de compromisso, herança e mortalidade que pareciam destoar totalmente das tramas de socaço de *alien* que apareciam na concorrência. Antes, gibis de super-heróis não abordavam como é ter aprovação de seu pai monarca – isso era coisa para Shakespeare. Agora, na versão Marvel do mundo, Thor sempre tinha de responder a seu irado pai Odin e a seu nêmeses-mor, Loki, também seu meio-irmão – uma dinâmica inimiga/fraterna que teria eco em personagens de *X-Men* e *Quarteto Fantástico*.

Journey Into Mystery pode ter sido a série mais explicitamente mitológica de Lee e Kirby, mas as histórias de *Quarteto Fantástico* estavam ficando mais filosóficas e mais cerimoniosas a cada edição. Em meados dos anos 1960, o psicodrama da Primeira Família da Marvel Comics alcançou outro nível. Ben Grimm, o Coisa, estava há mais de seis meses segurando sua ira, ainda incapaz de aceitar a permanência de sua aparência transformada. Reed e Sue Richards, o Sr. Fantástico e a Garota Invisível, tiveram núpcias seguidas de frígida tensão, pois Reed começou a ficar mais e mais introvertido, obcecado com suas descobertas científicas. E tudo convergia para Johnny Storm, o Tocha Humana, que se deixou levar pelos encantos de um amor proibido nos olhos amendoados da belezoca chamada Crystal. Descobriu-se que ela era membro dos Inumanos, família de monarcas exilados com estranhos poderes e que vivia escondida nos alpes suíços, mas viera a Nova York perseguir um dos seus, que havia fugido.

Os Inumanos eram diferentes de tudo o que já se vira. Tinham intenções ambíguas, e seus corpos – um tinha cascos que provocavam terremotos, outra tinha cabelos que eram tentáculos, outro tinha guelras e barbatanas – pendiam para o grotesco. Raio Negro [*Black Bolt*], seu líder, tinha uma voz que podia literalmente destruir o mundo ao seu redor – e por isso

ficava mudo. Dentinho [*Lockjaw*], bicho de estimação da família, era um imenso cão com bigode e antenas.

Com a introdução dos Inumanos, de repente ficou claro que o Universo Marvel teria civilizações para cada recanto do cosmos: uma edição degradingolava em outra, ganhando impulso, expandindo o elenco, uma grande ópera espacial que absorvia personagens esquecidos e estabelecia as relações entre eles. Coincidiu com a aventura dos Inumanos a ameaça de Galactus, um *alien* humanoide de seis metros de altura que usava capacete de cor púrpura e sugava a vida de planetas inteiros para sua subsistência. Sua vinda era anunciada por um ser esterlino e calado numa prancha de surfe voadora – o Surfista Prateado –, ao mesmo tempo batedor e anjo da morte. O Quarteto Fantástico retornava de sua última aventura quando encontrou uma Nova York de céus vermelhos e em chamas, seus cidadãos a gritar e jogar fora os pertences, atropelando-se ao correr por cruzamentos vazios. Mesmo os antigos inimigos do Quarteto, os *aliens* transmorfos Skrulls, eram vistos em pânico nas suas distantes espaçonaves. O Observador [*The Watcher*], uma divindade cósmica que jurara observar as galáxias sem nunca interferir, foi recuperado de edições passadas; ao compreender o perigo de Galactus, ele quebrou seu juramento e deu assistência aos heróis. Havia a sensação de que algo grande, algo assustador, secreto estava por vir – algo que não era coisa de gibis.

Kirby, não mais satisfeito com carros aéreos e raios gama, introduziu a Armatômica, os Mobilizadores de Matéria e os Conversores Elementares. O Observador mandou o Tocha Humana para a Zona Negativa, um reino inexplorado de antimatéria, para recuperar uma arma chamada Nulificador Total. Lee e Kirby se deram conta de que não deviam detalhar esses grandes conceitos. Os leitores não teriam como entender; nem mesmo os heróis conseguiam processar o que se passava. O Surfista Prateado, Observador, Galactus – eles eram maiores que o indefeso Quarteto Fantástico, relegados à margem. O Observador ordenou que eles demonstrassem humildade: “Parem e observem! Tentem sondar as forças cataclísmicas aqui libertas!”. Dois anos antes de *2001: uma odisseia no espaço*, antes de o cinema ter a esperança de alcançar a imaginação psicodélica, o Tocha Humana emergia de uma viagem epifânica no espetáculo de luzes *laser* que era a Zona Negativa, o Nulificador Total

finalmente em mãos, mas tomado por algo que parecia um trauma cósmico, gaguejando de choque: “Eu viajei por mundos... tão grandes... tão imensos... não... não há palavras! Não passamos de formigas... formigas... formigas!!!”.

O Quarteto Fantástico ostentou seu exótico armamento com nervosismo, e o Surfista Prateado, num ataque de consciência, voltou-se contra seu mestre. Mas Galactus ficou mais contrariado do que intimidado. Concordou em poupar o planeta em troca da rendição do Nulificador Total e sentenciou seu ex-mensageiro à prisão na Terra. (“Agora removo seus poderes de espaço/tempo! Daqui em diante, o Surfista Prateado não há mais de vagar pelas galáxias!”) O devorador de planetas enfim partiu. Para os heróis, porém, não pareceu o triunfo total, mas sim a perda da inocência. Missivistas secaram a testa, recuperaram o fôlego e saíram à procura de lógica: era claro que a saga de Galactus era um aceno para o Vietnã, sendo Galactus os vietcongues, o Quarteto Fantástico o Vietnã do Sul e o Surfista Prateado os EUA... certo? Lee respondeu com desvios oblíquos e bem treinados: “Aposto dois para dez que na próxima correspondência vai vir uma cambada de cartas de fãs tão criativos quanto esses e totalmente convencidos de que Galactus representa Robert McNamara, que Surfista Prateado é Wayne Morse, e que Alicia simboliza Lady Bird!”.

Havia sentido no que ele dizia: estava além das metáforas. E não era só *Quarteto Fantástico* que não se reduzia mais à esquemática de Joseph Campbell⁴¹ ou a simbolismos de Introdução à Literatura Inglesa. De repente, quase tudo no Universo Marvel estava chegando a algum tipo de conjuntura crítica, um caminho sem volta. As aventuras contemporâneas de Nick Fury na S.H.I.E.L.D. em *Strange Tales* misturavam-se às missões de Capitão América em *Tales of Suspense* quando os heróis se uniam contra organizações *high-tech* como a IMA. (Ideias Mecânicas Avançadas) [AIM – *Advanced Idea Mechanics*] e a HYDRA⁴² para uma espécie de círculo vicioso *sci-fi* paramilitar. Aqui também a ciência tomava a dianteira em ritmo alucinante, quase alarmante – até a afobação de apetrechos dos mocinhos, como os Modelos Artificiais de Vida [*Life Model Decoys*], fazia associações pós-atômicas desconcertantes quanto àquilo que a humanidade não está pronta para controlar. A IMA – que consistia em industriais obscuros vestidos de apicultores futuristas –

criou o Super-Adaptoide e brandia um talismã conhecido como Cubo Cósmico (“A maior das armas! A maior das fontes de energia! O único artefato conhecido pelo homem – que pode converter ondas mentais – em ação concreta!”), que caiu nas mãos do Caveira Vermelha [*Red Skull*], o vilão que acabara de reemergir dos destroços do *Führerbunker* após duas décadas. Só lhe restava rezar para que o Míssil Órion ou o Transmissor de Matéria estivessem do seu lado.

Thor deparou-se com uma crise simultânea. O nome próprio do deus do trovão finalmente substituiu *Journey Into Mystery* como título da revista, mas – numa comemoração irônica – a seção “Contos de Asgard” acomodada nos fundos da última edição anunciou o assustador Ragnarok: o fim do mundo. O Ragnarok foi apresentado numa sequência meio premonição, meio sonho desperto, mas era garantido que algo estava por vir e não se podia evitar, um *fait accompli*: “Enquanto caos e carnificina envolvem o reino; enquanto fúria comparável apenas à loucura varre a própria alma de Asgard; existem forças sendo esmagadas por essa tensão – que se alistam nas fileiras das forças do mal...”. Incêndios e destruições alastraram-se por duas edições, quadros despovoados ficaram entregues a espadas caídas, cruces de vigas de aço e destroços fumegantes. A profecia foi evitada, mas restou a consciência nervosa de que era apenas uma evasiva temporária “daquilo que força alguma no universo tem como evitar”. Galactus, Cubo Cósmico e Ragnarok estavam todos vindo dos céus, uma conspiração de perdição. O Armageddon estava chegando.

Foi nessa conjuntura escatológica que as últimas histórias de Steve Ditko com Homem-Aranha e Doutor Estranho enfim foram publicadas, meses após a real debandada de Ditko e assim portando o peso de um testamento. Um conflito entre Estranho e seu rival Dormammu, que se estendera de forma inédita por dezessete edições, teve seu próprio clímax apocalíptico, quando Dormammu tomou como refém uma entidade cósmica conhecida como... Eternidade [*Eternity*]. Mais uma vez, planetas foram abalados, estrelas gritaram e nosso herói chegou às raias da insanidade. “Mente humana alguma pode conter aquilo que testemunhei!”, proclavam Estranho. “As memórias já começam a esvanecer...” No último quadro, o Mago Supremo dá as costas e abandona o local do

embate extradimensional para voltar para casa, “tendo vencido sua maior batalha”. Com isso, Ditko deixou a Marvel.

Carl Burgos e Joe Simon, agora na casa dos cinquenta, assistiam das margens. Os termos iniciais dos direitos da Marvel sobre Tocha Humana e Capitão América, que previam 28 anos, estavam perto de expirar. Sendo seus respectivos criadores, Burgos e Simon consultaram advogados e prepararam o litígio para reaver os direitos sobre os heróis com base nos quais a Marvel havia construído seu império dos quadrinhos.⁴³ Enquanto se armava a papelada, eles também viram outra maneira de mostrar a Goodman o que era “bom para tosse”: iam fazer gibis concorrentes.

Burgos uniu-se a Myron Fass, que desenhara histórias para a Timely no início dos anos 1950 e agora era editor de revistas de baixo nível, numa jogada para pegar a marca Capitão Marvel. Para desgosto de Goodman, o nome Capitão Marvel nunca fora propriedade sua – pertencera à Fawcett nos anos 1940 e 1950, até o acordo judicial posterior ao processo em que a DC Comics alegava que Capitão Marvel, personagem que tinha capa e voava, era uma infração aos direitos sobre Superman. O nome Capitão Marvel fora abandonado com o personagem, e agora Fass se lançava à presa, sabendo que Goodman ia reagir. A nova versão de Burgos para o Capitão Marvel era igual à sua outra criação, o Tocha Humana, um androide de uniforme vermelho; caso a Marvel não houvesse captado a mensagem, Burgos também introduziu um vilão chamado Dr. Destino. O gibi lançado no início de 1966 deu com os burros-n’água. Mas em julho, quando o irritado Goodman ofereceu seis mil dólares pelos direitos, Fass recusou.

Burgos também estava processando a Marvel Comics na época pelos direitos sobre o Tocha Humana. Então, num dia de verão de 1966, sua filha, Susan, assistiu-o destruir cada resquício de sua carreira na Marvel Comics – que até então ficara escondido dela. “Eu nunca havia visto a coleção até o dia em que ele jogou tudo fora. Eu estava no quintal por acaso e vi uma pilha de coisas. Peguei todos os gibis que pude e levei para o meu quarto, como se fossem um tesouro. Ele entrou e exigiu que eu lhe entregasse seus gibis... Fiquei com a impressão de que ele havia perdido o processo ou que havia acontecido alguma outra coisa no caso.” Burgos mais uma vez se negou a dar detalhes à filha, mas com os anos ela

descobriu o motivo de tanta ira. “Cresci acreditando que ele havia tido aquela ideia fabulosa”, disse ela, “e que Stan Lee a havia tirado dele”.

Na verdade, as alegações de Burgos talvez nunca tivessem ido a julgamento; o ritual macabro daquele dia de verão pode ter sido a reação a um novo gibi da Marvel. No início de agosto, *Quarteto Fantástico Anual* n. 4, de Lee e Kirby, trazia o Tocha Humana original de Burgos enfrentando o novo Tocha Humana adolescente e o restante do Quarteto Fantástico. Com a data estampada de outubro de 1966, ela saía exatamente 28 anos após *Marvel Comics* n. 1 – em outras palavras, exatamente quando os termos de direitos autorais de 28 anos estavam expirando. O Tocha original fora revivido só o bastante para que a editora pudesse reivindicar os direitos – e novamente morto, páginas depois. “Bom, a gente tem que concordar”, refletia o Coisa quando a criação de Burgos se extinguiu, “algumas se ganha... outras se perde!”. Lee colocou Johnny Storm, o Tocha Humana que sobrara, fazendo uma elegia a seu predecessor caído da seguinte maneira: “Ele tentou me derrotar... e, mesmo assim, não consigo encontrar forma de o odiar!”.

Burgos registrou às escondidas a reivindicação de direitos autorais em 1967, o que não deu em nada, e então sumiu totalmente do radar da Marvel. No início dos anos 1970, o artista Batton Lash localizou Burgos e foi pedir conselhos ao veterano. Mas Burgos havia deixado os quadrinhos de vez e aconselhou a Lash que também mantivesse distância dessa “área terrível”, mencionando sua frustração com o Tocha Humana. “Se eu soubesse quantos problemas e desgostos o Tocha ia me trazer”, disse ao jovem artista, “eu nunca o teria criado”.

Enquanto isso, Joe Simon preparava-se para reivindicar os direitos sobre o Capitão América. O Capitão – junto ao Homem de Ferro, Thor, Príncipe Submarino e Hulk – fora um dos cinco personagens anunciados para a série animada *Marvel Super Heroes*.⁴⁴ Na primavera de 1966, quando a série entrou em produção, já havia uma fatura de produtos licenciados: livrinhos, LPs, kits de montar, fantasias, broches, bótons, *trading cards*, jogos de tabuleiro, camisetas e suéteres, brinquedos e adesivos. “Já recebemos propostas do cinema para quase todos nossos personagens”, gabava-se Lee. Simon voltaria a entrar com processo não só contra a Magazine Management de Goodman, mas também contra a Krantz Films

(distribuidora do desenho animado) e a Weston Merchandising (que havia criado o Captain Action, um boneco que incluía apetrechos do Capitão América).⁴⁵ Simon, tão empresário quanto artista, era uma ameaça jurídica maior que Burgos. Ele guardava todos os registros, incluindo os esboços originais que fizera do Capitão América em 1940.

Assim como fizera com o Tocha Humana, Goodman tomou medidas para restabelecer a propriedade da Marvel sobre o Capitão América. *Fantasy Masterpieces*, um título de tamanho avantajado que vinha republicando história da Atlas dos anos 1950, de repente trocou a marcha e reintroduziu o Capitão América da Era de Ouro. Mas os créditos – “arte e editorial por Joe Simon e Jack Kirby” – foram removidos.

Kirby reclamou, mas estava numa situação complicada. “Simon disse que ele criou o Capitão América”, Goodman lhe disse. “Ele quer os direitos e pelo jeito você vai ficar de fora.” Goodman fez uma proposta: se Kirby ficasse do lado da Marvel na disputa, a empresa lhe pagaria uma quantia equivalente a qualquer acordo futuro com Simon. Em 12 julho de 1966, Kirby assinou um depoimento sobre a criação do Capitão América. “Imaginei que o que eu fizesse para a Timely pertenceria à Timely. Era como as coisas funcionavam naqueles tempos. Quando eu deixei a Timely, todo o meu trabalho ficou com eles.”

Enquanto Simon armava sua próxima jogada jurídica, ele seguia editando séries de super-heróis para a Harvey Comics, mais conhecida por material infantil como *Gasparzinho*, *o Fantasma Camarada* e *Riquinho*. Contente em mexer nos brinquedos de Martin Goodman, ele passou trabalho aos artistas da Marvel Dick Ayers e George Tuska; também contratou Wally Wood.⁴⁶ Também contratou novos talentos: numa convenção de quadrinhos em Manhattan, abordou um artista com penteado James Dean e sorriso milionário e convidou-o para ir a Long Island ajudá-lo a criar personagens. “Quero ser concorrente da Marvel”, Simon disse ao artista.

O nome do artista era Jim Steranko, e aos 27 anos ele trabalhava como diretor de arte numa agência de publicidade em Shillington, Pensilvânia. Se não houvesse uma trilha de recortes de jornal como comprovação, ninguém acreditaria no que Steranko conseguira fazer caber na juventude. Ele nasceu pobre, com um pai que dava duro para sustentar a família

trabalhando numa mina ilegal de carvão, escavando minas caseiras e assumindo grandes riscos em poços sem qualquer segurança. O jovem Steranko, obcecado pelo perigo e pela claustrofobia da rotina diária do pai, dedicou-se à arte da fuga. Aos dezesseis anos, já estava fazendo apresentações à *la Houdini*, exibindo para a polícia local como conseguir fugir da cadeia. Também conseguia sair de camisas de força, grilhões, algemas e cofres.

Suas outras performances não eram tão divertidas perante as autoridades: o Steranko adolescente começou a roubar um verdadeiro arsenal de armas e o que daria um pequeno estacionamento de automóveis. Em fevereiro de 1956, Steranko e um parceiro foram presos pelos roubos, cometidos em toda a Pensilvânia, de 25 carros e dois caminhões. (Ele tinha o cuidado de evitar essas atividades criminosas na sua cidade natal. “Nada do que fazíamos acontecia em Reading. Só uma ou duas vezes. Roubei uma submetralhadora em Reading, mas foi só.”) Eles assaltavam postos de gasolina, mas a única tentativa, frustrada, de assalto a mão armada – a vítima olhou Steranko de cima a baixo, concluiu que ele não ia atirar e se recusou a entregar o dinheiro – demonstrava os limites de sua inclinação transgressora. No início dos anos 1960, Steranko já passara para a guitarra *rock-and-roll* (sua banda abriu para Bill Haley e os Cometas), truques com cartas (ele entrou no *ranking* nacional e publicou um livro) e engolir fogo, até finalmente se decidir pela publicidade.

Ao longo de tudo isso, Steranko sempre encontrava inspiração nas histórias em quadrinhos. Mas dessa vez parecia que o domínio instantâneo da arte, como acontecera com as outras, estava além de sua capacidade. Ele fora recusado pela Marvel no verão de 1965 e agora deliciava Simon com heróis de nomes bobos, como Homem-Espião e Mestre-Mágico. Steranko não só escrevia as histórias e concebia o visual dos personagens; também incluía elaborados diagramas para explicar os poderes dos heróis. Mas Simon disse-lhe que ele não tinha a habilidade artística para desenhar os gibis. Assim, o prodígio atravessou a cidade e foi à editora que Simon o contratara para desafiar.

Quando Steranko entrou no escritório da Marvel, no verão de 1966, havia acabado de vender – no mesmo dia – uma ideia de desenho animado para a Paramount Pictures e andava mais gabola que o normal. Precisava

estar, para atravessar os canais tradicionais: não tinha hora marcada. Flo Steinberg chamou Sol Brodsky, que por sua vez mandou Roy Thomas à recepção apenas pela formalidade de receber mais um quadrinista amador. Esperava-se que ele fosse escorraçado, mas não foi o que ocorreu. Thomas, impressionado com o que viu, mandou Steranko à sala de Lee. Lee estava em seus dias turbinados, como usual – na descrição de Steranko, “parte ator, parte editor, parte charme, parte *showman*”. O portfólio, disse ele, ainda era cru. Mas havia algo nos desenhos de que ele gostava.

“E o que é esse algo?”, perguntou Steranko.

“Energia pura!”, Lee praticamente gritou. Ele apontou para uma pilha de gibis. “O que você gostaria de fazer para gente?”, perguntou. “Pode escolher!”

Steranko saiu de lá com um “Nick Fury” para entregar. Depois de alguns meses desenhando com base nos *layouts* de Jack Kirby, Steranko ganhou as rédeas – criando sozinho não só a arte, mas também o roteiro. Pela primeira vez desde o fiasco com Wally Wood em *Demolidor* n. 10, Lee permitia que outra pessoa escrevesse e desenhasse um gibi. Jack Kirby, incomodado por não receber crédito de roteiro, ficou alerta.

A cabeça de Stan Lee apareceu em outros lugares naquele verão. O programa *Marvel Super Heroes* estava pronto para passar em dezenas de canais de TV pelo país, cinco noites por semana, e seu produtor, Robert Lawrence, botou Lee numa cobertura central, onde ele ficava até tarde rabiscando anotações em lápis azul: *Temos que explicar à audiência quem é o Bucky!... Shapanka é cientista! Não pode usar gírias!... Este último frame está fraco!* Era o primeiro gostinho que Lee tinha do *showbiz*, e ele não ia deixar passar.

Quando o programa começou a passar na TV, Lee saiu com Lawrence numa turnê pelos *campi* universitários. “A garotada era sensacional”, Lawrence maravilhava-se. “Acho que passamos três dias com eles em Chapel Hill. Passavam a noite acordados, bebendo cerveja e conversando com Stan Lee.” A edição anual da *Esquire* dedicada às universidades trazia os personagens Marvel numa matéria de seis páginas, todas coloridas, e dizia que a empresa já havia “vendido 50 mil camisetas estampadas e 30 mil suéteres e havia esgotado os tamanhos adultos de

ambos”. Os universitários deram suas opiniões à revista, provando que curtiavam o que Lee e cia. vinham fazendo: “A Marvel expande a imaginação pseudocientífica até as fronteiras da fantasmagoria, com dimensões paralelas, questões de tempo e espaço e até mesmo o conceito semiteológico da criação. As ilustrações são brilhantes, em nível quase alucinógeno”. Não tardou, a Marvel Comics estava recebendo anúncios de creme de barbear e automóveis. Lee conquistou até o respeito dos editores das revistas de Goodman. “Para Stan Lee”, Mario Puzo gravou num exemplar de seu último romance, “cuja imaginação nunca ousarei igualar”.

Ao mesmo tempo em que dava atenção ao desenho animado, visitava universidades e roteirizava um bom número da linha de quadrinhos, Lee também estava, com Sol Brodsky, gastando boa parte de sua energia fazendo malabarismo com roteiristas e artistas – era o maior reduto de talentos que eles tinham desde os anos 1950. (Um bom efeito colateral da concorrência com as linhas de super-heróis da Tower, Harvey e Archie foi Lee conseguir convencer Goodman de que a Marvel precisava aumentar o valor que pagava por página e assim manter a vanguarda criativa.) Roy Thomas – agora de barbicha, chapéu russo, sapatos de couro de crocodilo e jaqueta Nehru – sugeriu mais roteiristas, ajudando a aliviar o fardo de Lee. Um colega de colegial de Thomas, Gary Friedrich, que roteirizava títulos de *western* e guerra, e puxou a qualidade de *Sgt. Fury* a um patamar que Lee não conseguira no título. A série logo passou a ter, ironicamente, as críticas mais explícitas a guerras no estrangeiro, numa época em que os personagens de Lee vez por outra ainda soltavam exclamações do tipo “Ninguém tem o direito de desafiar o que seu governo quer! Nem mesmo o Homem de Ferro!”.

Não demorou para Lee passar “Homem de Ferro” a outra indicação de Thomas. Archie Goodwin, fã quatro-olhos da EC Comics, formara-se na escola de cartunismo exatamente no momento em que o mercado de quadrinhos veio abaixo nos anos 1950. Ele passara pelo departamento de arte da *Redbook*⁴⁷ (onde disse não ao portfólio de Andy Warhol e ainda deu lição de moral ao artista quanto a plagiar trabalhos de outros) e editou publicações de terror estilo EC para o editor Jim Warren, famoso pela sovínice e pelo gênio irritável. Na Marvel, Goodwin deu uma diminuída no direitismo de “Homem de Ferro”, distanciando Tony Stark do

antagonismo da Guerra Fria e passando-o para o nicho espões/tecnologia que também já definiam Capitão América e Nick Fury.

O faro de Thomas para talento ajudava bastante. Mas Lee continuou sendo o verdadeiro diretor de arte, e manter o visual dos quadrinhos Marvel recaía somente sobre seus ombros. Perto do fim de 1965, Lee pediu a John Romita para colocar o Homem-Aranha numa história de dois capítulos na série do Demolidor. Romita não percebeu na hora, mas era um teste para substituir Steve Ditko em *Surpreendente Homem-Aranha*. Quando aconteceu efetivamente a debandada de Ditko, a nova equipe já estava com o motor aquecido. A primeira edição deles juntos trazia a chocante revelação de que a identidade secreta do Duende Verde era Norman Osborn, o industrial rico e pai do colega de aula de Peter Parker, Harry Osborn. (Circularam rumores de que a recusa de Ditko em dar sequência a essa reviravolta fora o último ponto de contenção entre Lee e Ditko.)

Romita preferia trabalhar com o Demolidor. Mas ele respeitava a equipe, era um profissional consumado que usava animadamente camisa branca passada e gravata toda vez que entrava no escritório, e mesmo assim achou que aquilo era temporário. “Eu não acreditava que um cara iria deixar uma série de sucesso, que era a segunda mais vendida da Marvel”, Romita explicou a Thomas anos depois. “Eu não conheci o Ditko. Presumi que ele ia fazer o que eu havia feito – que ia reconsiderar ter deixado um personagem de sucesso e que ia voltar. E eu estava meio que contando os dias para voltar ao Demolidor.” Romita ficou atento a fazer uma transição suave, copiando tanto quanto podia o estilo de Ditko, chegando a usar uma lapiseira para o mimetismo ser maior.

Ele fracassou em copiar Ditko. Mas a experiência de Romita com gibis românticos foi um pró. O queixo de Peter Parker ficou mais duro, seu cabelo se assentou e ele ganhou um pouco mais de corpo. Sua vizinha Mary Jane Watson – que Lee e Ditko haviam passado um ano e meio escondendo nas sombras – finalmente mostrou a cara, e descobriu-se que era uma *party girl* deslumbrante, atrevida e ruiva. Gwen Stacy ficou ainda mais bonita; ela e Mary Jane começaram a disputar a atenção de Peter como se fossem versões *go-go* de Betty e Veronica. E todo mundo, até Flash Thompson, começou a sorrir mais. De acordo com Romita,

inicialmente Lee o repreendeu pelos personagens mais glamourosos, por acabar com a melancolia de Ditko. Mas não tardou para o próprio Lee começar a pedir para suavizar Peter Parker: cabelo mais comprido, ser menos quadrado, jeans, botas, gatinhas de minissaia na volta. Ele começou a largar exemplares de *Women's Wear Daily*⁴⁸ na prancheta de Romita, dando instruções para ele incorporar a última moda. Toda inquietação que tinha foi mitigada pelos gráficos de vendas – *Homem-Aranha* estava se saindo melhor do que nunca.

Demolidor agora estava nas mãos de Gene Colan, um loiro aficionado por cinema, egresso da Atlas, que Lee convenceu a voltar aos quadrinhos e deixar um emprego desalmado fazendo filmes educacionais. As ilustrações *chiaroscuro* e atmosféricas deram um peso ao personagem que não existira com Wood nem com Romita e, o mais importante, finalmente o diferenciaram do Homem-Aranha. Ritmo não era o ponto forte de Colan – ele tinha o perigoso hábito de desenhar cenas de tirar o fôlego em quadros grandes, e só depois perceber que tinha que fazer caber a outra metade da história nas poucas páginas finais. Para Lee, porém, o ganho em amplitude dramática compensava a dor de cabeça logística. Em *Tales of Suspense*, Colan conseguiu até dar peso emocional a Homem de Ferro, mudando sutilmente os ângulos nas fendas dos olhos e da boca do capacete até se assemelharem a expressões faciais.

Outro veterano da Atlas que voltava à Marvel era John Buscema, quarentão parrudo com um quê de Robert Mitchum. Assim como Colan e Romita, Buscema havia odiado absolutamente tudo no emprego que tivera na publicidade nos últimos anos. Mas ele não podia deixar de expressar, em nível quase cômico, sua indiferença quanto aos super-heróis. Estava mais atento ao corpo humano e às paisagens abertas do que a uniformes e apetrechos coloridos. Queria trazer o antigo, o fantástico, e odiava “malditos automóveis e arranha-céus” – indispensáveis, é claro, na Marvel Comics. Roy Thomas, que colaborava com ele em *Vingadores*, ficou tão enlevado pelo estilo de ilustração opulento de Buscema que adequou seus roteiros, o que resultou numa sucessão de aventuras mitológicas para Feiticeira Escarlata, Mercúrio, Gavião Arqueiro e Golias.

Infelizmente, o Homem de Ferro de Colan e os Vingadores de Buscema já haviam pertencido a Don Heck, que fora um dos principais artistas da linha de super-heróis. Heck aos poucos foi sendo empurrado desses títulos e mudou para *X-Men*, que tinha vendas medíocres. Mas trabalho era trabalho, e ele não tinha nenhuma conexão forte com os personagens em que trabalhava, embora sentisse que algo estava mudando. Heck, profissional veterano e ilustrador das mulheres mais belas da Marvel, agora ia visitar Jack Kirby, tímido, pedindo dicas de desenho.⁴⁹ Estava ficando claro que a Marvel Comics podia seguir adiante sem depender de ninguém.

Enquanto isso, Jim Steranko curtia um luxo que Heck (Kirby, Ditko, Wood e todos os outros na Marvel, aliás) nunca teve: já tinha um emprego de turno integral fora dos quadrinhos e bem rentável. Fazer quadrinhos praticamente como *hobby* significava que a compensação financeira não tinha tanto peso. Ele não tinha família a sustentar, nem filhos para cuidar. Tudo se resumia ao trabalho e a sua visão romântica da vida de artista. “Eu acredito que felicidade é não ter nada”, disse a um entrevistador. “Não acho que as pessoas foram postas aqui para serem felizes. Eu acredito que, se você decide ser artista ou roteirista, automaticamente aceita a responsabilidade de ser solitário. O bom é que, depois dos cinquenta ou sessenta, você vai olhar para trás e ver essa produção, que vai perdurar quando você já tiver ido embora e continuar nas cabeças de milhões de pessoas.”

Então ele se lançou em experimentações formais – aos poucos no início, mas depois de forma impiedosa. Seguiu a deixa de Kirby para as colagens, que complementava com efeitos estroboscópicos e oscilantes da vanguardíssima *op art*. Olhava as páginas mais como *designer* do que como ilustrador, dando atenção especial à função dos *grids* de quadros e às variações de espaço. Círculos concêntricos, diagramas em perspectiva e outras sacadas geométricas conspiravam para fazer de *Nick Fury* o gibi mais psicodélico desde o Doutor Estranho de Ditko. Steranko recorria ao *Spirit* de Will Eisner e aos títulos de terror da EC por Johnny Craig em busca de inspiração, e a tendência futurista da série lhe garantia brinquedinhos *high-tech*, em todas as páginas, desenhados à elaborada moda kirbyana. Mas, enquanto Kirby tinha páginas inteiras, Steranko fazia páginas duplas – até quádruplas, obrigando o leitor a comprar dois

exemplares e botar lado a lado se quisesse observar o panorama completo. Havia acenos a Salvador Dali, Eadweard Muybridge, Richard Avedon e aos filmes de Robert Siodmak e Michael Curtiz, além de artistas comerciais contemporâneos como Richard M. Powers e Bob Peak. Era o Pós-Modernismo na Merry Marvel.

A combinação de referências e de arte deslumbrante, quase matematicamente perfeita, traía certo distanciamento emocional. Mas a obra de Steranko nunca caiu no humor afetado; tampouco vendeu absurdamente. Para um público fiel composto de tecnófilos, maconheiros e estudantes de arte, “Nick Fury, Agente da S.H.I.E.L.D.” era o ápice da arte dos quadrinhos. Mas apesar de algumas participações especiais simbólicas do Capitão América, logo no início, o mundo de Steranko existia praticamente à parte, vedado a tudo o mais.

Jack Kirby sentia que cada vez mais sua existência também era isso – “um cara meio solitário”. Mas não havia como alguém suspeitar. Toda semana ele vinha ao escritório, tinha recepção de herói e batia papo com os novos empregados do Bullpen – Herb Trimpe, Stu Schwartzberg, Linda Fite –, que transbordavam de admiração. Ele contou ao *Merry Marvel Messenger* que ele e aquele “malandro” Stan Lee adoravam “trocar ideias, risadas e charutos”. “A Marvel é muito querida comigo, e eu gosto das pessoas”, disse ele à plateia na convenção de quadrinhos de Nova York em 1966. “Trabalho lá há sete anos e estou muito contente.” Mas, por dentro, estava ficando irritado com Lee, que passava todo o tempo no circuito universitário, enquanto ele ficava sete dias por semana na mesa, no porão de sua casa, com uma janela, o espaço que passara a chamar “Calabouço”. Quando novos artistas chegavam à Marvel, recebiam uma pilha de revistas de Kirby ou, melhor ainda, uma pilha de *layouts* de Kirby sobre os quais teriam de desenhar. Na prática, ele estava ensinando outros para que deixasse de ser tão indispensável para a editora. Kirby ficou esperando que Goodman lhe desse uma parte dos lucros que suas criações geravam. Lee jogou as mãos para o alto e disse que essas decisões não eram com ele. Goodman protelava.

“Nas mentes e corações daqueles que amadureceram intelectualmente na psicodelia sessentista”, dizia a rapsódia de William David Sherman e Leon

Lewis na pesquisa *Panorama do cinema contemporâneo*, de 1967, “a SNCC ganha da NAACP, a *Ramparts* ganha da *The New Republic*, Sun Ra ganha de Duke Ellington e todas as formas de expressão, dos gibis de Stan Lee e Jack Kirby aos *shows* dos Fugs, tornam-se acessíveis enquanto obras de arte”.⁵⁰ Lee e Kirby continuavam a trazer obras criativas de tirar o fôlego, expandindo o escopo do Universo Marvel e fazendo eco ao *zeitgeist* por meio de um cardápio de símbolos esquerdistas e viajandões em geral. Pouco antes de *Quarteto Fantástico* n. 52 entrar em produção, o *The New York Times* publicou uma matéria sobre a Organização pela Libertação do Condado de Lowndes [LCFO, na sigla original], partido político que havia se formado no Alabama sob a liderança de Stokely Carmichael e do Comitê Estudantil de Coordenação Antiviolença. O logo da LCFO, uma pantera-negra, era tão marcante que as matérias começaram a chamar o grupo de partido Pantera-Negra. Quando *Quarteto Fantástico* n. 52 chegou às bancas, o Tigre de Carvão – o aventureiro africano que Lee e Kirby haviam deixado na geladeira por meses – tinha um novo nome.⁵¹ Mesmo com o adiamento, o Pantera-Negra [*Black Panther*] ainda fez história como primeiro super-herói negro a chegar ao grande público.

Assim como vários totens da contracultura em fins dos anos 1960, a Marvel transacionava uma grandiosidade *sci-fi* alucinante. Quando não estava fantasiado, o Pantera-Negra era um príncipe africano chamado T’Challa, que governava o fictício país Wakanda. Não era um nobre selvagem do Continente Negro, mas um gênio da ciência que impressionava até Reed Richards. Esqueça as explosões gama e as aranhas radioativas; as criações da Marvel agora refletiam um interesse crescente pela colisão entre civilizações antigas e tecnologias futuristas. “É preliminar para o entendimento do presente ser capaz de projetar sua inteligência ao passado e ao futuro distantes”, escreveu Jacques Bergier em *O despertar dos mágicos*, compêndio pseudocientífico que vendeu um milhão de exemplares e foi o pontapé inicial da fascinação sessentista pela ideia de que os *aliens* haviam visitado nosso planeta e nos outorgado tecnologia avançada. Dada a dedicação posterior de Kirby a explorações nessa seara, é provável que tenha sido ele o responsável por a espalhar pelas aventuras Marvel em meados e fim dos anos 1960. Thor chegou ao antiquado país de Wundagore, no Leste Europeu, e conheceu o Alto

Evolucionário, um geneticista com complexo de Fausto que tentara criar sua própria raça (mais tarde, ele viria a fazer clones em larga escala, fabricando um planeta inteiro à imagem da Terra). O Quarteto Fantástico descobriu uma raça de guerreiros *aliens* chamada Kree – que haviam comungado com os incas do Peru, assim como os astronautas da Antiguidade em *O despertar dos mágicos* – e enfrentou um ser dourado meio Golem chamado Ele, criado artificialmente pelo misterioso enclave da Cidadela da Ciência. A Zona Negativa continuava a abrir-se para revelar novos terrores psicodélicos desenhados por Kirby com arcos-íris prismáticos, globos hexagonais e massas de bolinhas negras, às vezes acompanhados de seu trabalho de colagem experimental. Toda vez que um herói Marvel chutava uma moita, ali parecia haver uma nova mitologia à espera, crepitando de energia.

Mas mesmo com as concepções prometeicas de Kirby atirando para todos os lados, no verão de 1967 ele estava farto de criar novos heróis Marvel. “Não vou dar outro Surfista Prateado para eles” era o raciocínio que repetia muito entre amigos. Quando Goodman decidiu desafiar a marca Capitão Marvel de Myron Fass lançando um personagem com o mesmo nome, quem o desenhou foi Gene Colan – mas a origem desse novo Capitão Marvel baseava-se na mitologia Kree que Kirby havia criado em *Quarteto Fantástico*. A Marvel rapidamente enfiou o novo Capitão Marvel na edição seguinte de *Fantasy Masterpieces*, junto às histórias reaproveitadas de Capitão América, Tocha Humana e Príncipe Submarino que saíam sempre. Para fechar o negócio, Goodman rebatizou a série como *Marvel Super Heroes* e, caso alguém não houvesse entendido, a capa reforçava: *Marvel Super Heroes*, com Capitão Marvel, publicada pelo Marvel Comics Group. Depois daquilo, o título começou a destacar outros personagens para potenciais títulos de estrelato ou derivados. Mas Kirby não estava envolvido, mesmo que seus personagens, tais como Doutor Destino e Medusa, estivessem. O serviço ficava com Colan, ou George Tuska, ou Larry Lieber, ou Herb Trimpe, outro que trabalhava no Bullpen e começava a superar sua função de fazer correções para estabelecer carreira própria como artista.

O único título novo no qual Kirby fez contribuições foi *Not Brand Echh*, no qual a Marvel, para mostrar como era ligada, satirizava seus próprios

personagens. Cinco das primeiras sete edições de *Not Brand Echh* davam uma rara amostra do senso de humor incrivelmente abobado de Kirby. Em fins de 1967, porém, ele já fizera o bastante de cartunismo amalucado para a Marvel. Talvez as coisas simplesmente não parecessem mais tão engraçadas.

Não havia como alguém saber na época, mas o primeiro jorro da Era Marvel estava chegando ao fim. Naquele inverno, ao sair de uma festa de natal, Stan Lee deu um pulo e bateu os calcanhares no ar – aí caiu e quebrou o tornozelo. Passou as últimas semanas de 1967 de cama.

A popularidade do programa de TV de *Batman* havia passado e com ela a ideia de que as editoras podiam lucrar com a mania pelos quadrinhos. As linhas Thriller, da Harvey, e Mighty Comics, da Archie, haviam caído no esquecimento. A American Comics Group estava acabada. A maioria dos talentos da Charlton Comics acompanhou o editor Dick Giordano quando ele foi contratado pela DC Comics. A Tower Comics começou a vir abaixo, sofrendo com má distribuição que, segundo Wally Wood, era resultado das táticas de *bullying* da Independent News contra varejistas. (Wood viria a comemorar o falecimento da empresa com uma capa de fanzine na qual o Demolidor da Marvel jogava o Dynamo da Tower Comics do alto de um prédio.) Myron Fass, que recusara com orgulho os US\$ 6 mil no ano anterior, agora aceitava abrir mão do processo pelo *Capitão Marvel* por US\$ 4,5 mil. Ainda foi bom negócio. “Não vendia nada mesmo”, disse ele.

A DC Comics também passava por mudanças. No verão de 1967, o presidente Jack Liebowitz iniciara as negociações para uma fusão com o conglomerado Kinney National, um monstro devorador de empresas que estava de olho não só em *Superman* e *Batman*, mas também na lucrativa Independent News, que distribuía *Playboy* e *Family Circle*. Quando o negócio foi fechado, quase um ano depois, o corpo editorial da DC passara por uma vasta renovação. Enquanto os 48 títulos da DC tinham uma circulação mensal de 7 milhões, a Marvel, limitada a um terço dessa produção, fazia 6 milhões. A DC entrou no jogo para competir com a Marvel pelos dólares da juventude moderninha. Os serviços para roteiristas e artistas da velha guarda começaram a rarear, processo que se acelerou quando uma ninhada de roteiristas veteranos começou a

aumentar a voz para falar em divisão de lucros e plano de saúde. (Ironicamente, um dos roteiristas de saída havia escrito um memorando de sete páginas desmontando os gibis antiquados e formulaicos da DC, alertando que Stan Lee “eventualmente vai nos superar”.) Carmine Infantino, o artista que vinha ensinando a DC a dar uma animada nas capas, virou diretor editorial e substituiu a maioria dos editores que respondiam a ele. Agora a maioria dos quadrinhos era escrita por Denny O’Neil e Steve Skeates – dois que haviam sido demitidos por Stan Lee. Skeates conseguiu fazer passar referências a drogas em *Aquaman* e colaborou brevemente com Steve Ditko (agora também na DC) em *Rapina & Columba* até que seus posicionamentos políticos se provaram irreconciliáveis.

O recém-chegado mais notável da DC era Neal Adams, cujos desenhos meticulosos eram o que os quadrinhos já haviam visto de mais próximo do fotorrealismo. Assim como Jim Steranko (praticamente o único outro artista de quadrinhos com menos de quarenta), Adams era um jovem seguro de si que utilizava sua formação em ilustração comercial para criar *layouts* inovadores de página. O foco de Adams na anatomia hiperarticulada e em expressões faciais – cenhos franzidos, lábios frisados no meio de uma frase, dedos em riste e escorço – era o inverso do *design* simplificador de Steranko.⁵² Adams era o que se tinha de mais visível na DC de ruptura com a tradição e sua influência – assim como os ditames de Infantino – logo transformaram o visual de praticamente toda a arte na editora. Os fãs mais ferrenhos – *habitués* das seções de cartas, fanzineiros, frequentadores de convenções – entraram em êxtase.

Embora esse agito não tenha tido grande impacto no lucro da DC, ele não passou despercebido pela Marvel, onde agora se passava mais tempo em reuniões para discutir *design* de capa. A DC ainda era o peixe grande, a Marvel era o peixe em fase de crescimento acelerado, mas o laguiño estava ficando sem água, e cada respingo contava. Mesmo que as vendas da Marvel estivessem ganhando da DC, mesmo que ainda estivesse tirando lucro, sua taxa de crescimento estava diminuindo.

Martin Goodman ficava atento a todas as tendências. Ele já vira a bolha explodir. Quando a ABC estava preparando a estreia dos desenhos animados de *Homem-Aranha* e *Quarteto Fantástico*, Goodman comprou

anúncios em revistas do mercado editorial para anunciar o sucesso da Marvel com exclamações de “imperdível”:

... E crescer mesmo! Pois veja: de 22.530.000 exemplares vendidos em 1963, passamos a 27.709.000 em 1964, a 34.000.000 em 1965 e a estupeficientes 40.500.000 em 1965! Mas é só o começo! Estamos a caminho dos 50.000.000 em circulação!

A Independent News – sob controle da Kinney e com uma nova perspectiva quanto a como fazer lucro – enfim permitiu que a Marvel começasse a expandir sua linha. Depois de anos como refém dos limites da distribuidora, os super-heróis ainda no gueto da atração secundária em *Tales of Suspense*, *Strange Tales* e *Tales to Astonish* finalmente ganhariam seus títulos de verdade. *Capitão América*, *Homem de Ferro*, *Doutor Estranho*, *Nick Fury*, *Agente da S.H.I.E.L.D.*, *O Incrível Hulk*, e *Namor, o Príncipe Submarino* começaram a descer às bancas, nos primeiros meses de 1968, acompanhados de *Capitão Marvel* e de um título de guerra notavelmente clichê, *Captain Savage and His Leatherneck Raiders*. Anunciou-se que *O Surfista Prateado*, *Ka-Zar* e *Dr. Destino* viriam logo a seguir.

Desses títulos, Lee fazia roteiros apenas de *Capitão América* e *O Surfista Prateado*. Roy Thomas e Gary Friedrich haviam assumido mais responsabilidades, respectivamente como editor-associado e editor-assistente, e embora Lee fosse chefe presente três dias por semana, os papéis de *showman* e emissário cada vez mais dominaram a linha. Ele começara a escrever editoriais semissérios nos “Bullpen Bulletins”, algo que chamava de “Stan’s Soapbox”.⁵³ Fora um punhado de denúncias simplórias contra a intolerância, servia principalmente como mais uma plataforma para vender o produto. “Acho que imaginei o esquema como uma campanha publicitária”, diria ele posteriormente. “Eu queria dar ao produto – que era a Marvel Comics, e em certo sentido eu também – um pouco de personalidade.” Deixou crescer a barba para complementar o cavanhaque que já usava. Posou para uma foto em sua sala; fotografias promocionais – “Excelsior!”, ele assinava na parte de baixo – foram impressas e vendidas nos classificados que saíam nas últimas páginas dos

gibis. “Colecione a linha completa de fotinhos do Bullpen”, berrava o anúncio. “Se ligue nas nossas novidades malucas!”

Não se publicou mais foto alguma do Bullpen.

Lee começou a trabalhar em *O Surfista Prateado*. Ele e Kirby haviam tentado fazer uma aventura solo do personagem, pensada inicialmente para sua própria série, mas realocada para uma edição anual do Quarteto Fantástico. Eles não chegavam a um acordo quanto à abordagem do Surfista. Então, em vez de contratar Kirby – que criara o Surfista por conta própria –, Lee recorreu a John Buscema e continuou a distanciar o personagem do conceito original de frieza *alien à la Spock*. Clamando pelo espaço, mas confinado por Galactus a nosso planeta, o Surfista estava constantemente arremessando-se contra a atmosfera terrestre, Sísifo repensado como anjo caído. Assim ele virou um andarilho hipersensível, deparando-se com as fraquezas dos terráqueos e passando sermões com olhinhos de cachorro pidão. (Assim como os X-Men e Homem-Aranha, ele era incompreendido e temido pela população; só era mais lacrimoso.) As imagens de Buscema eram grandiosas, imponentes, ocupando quadros monumentais que dominavam um quarto ou um terço da página. Mas havia sempre o texto depressivo acoplado às releituras constantes d’O Pensador.

Lee não sabia, mas Kirby, prevendo seu envolvimento com *Surfista Prateado*, havia pensado de antemão uma origem bem diferente do personagem, que até começara a desenhar. Frustrado, Kirby deixou as páginas de lado e começou a matutar quanto a suas opções de carreira. Jack Schiff, o editor da DC que fora motivo da saída (e ausência prolongada) de Kirby da principal concorrente da Marvel, já não estava mais lá. O novo diretor editorial da DC, Carmine Infantino, que conhecia Kirby há anos, entrou em contato. Talvez pudessem trabalhar juntos. Ou quem sabe, pensou Kirby, ele finalmente conseguisse fazer Goodman melhorar os termos de seu contrato na Marvel.

De qualquer forma, ele não queria acabar como aquele revisor de 63 anos que trabalhava em silêncio numa mesinha de canto na sede da Marvel, que só ganhou o emprego porque Lee não suportava o ver na pior, escarrado pela indústria que ajudara a construir. Embora Jerry Siegel não gostasse de puxar o assunto, havia um turbilhão de sussurros toda vez que

ele entrava e saía do escritório: “Aquele cara é um dos que criaram o Superman. A DC Comics nem o deixa entrar na sede deles”. Kirby recusava-se a ter o mesmo destino.

Em junho de 1968, o advogado de Martin Goodman foi contatado por um advogado de 1,75 m, devorador de charutos, resoluto, chamado Martin Ackerman. Ackerman comandava um empreendimento cuja matriz ficava em Manhasset, Long Island, chamada Perfect Film & Chemical Corporation. Ackerman era uma versão B dos novos magnatas que começavam a engolir empresas nos anos 1960, como Charlie Bluhdorn da Gulf + Western, Harold Geneen da ITT e Steve Ross da Kinney National. Mas mesmo um conglomerado de segunda já era algo descomunal: a Perfect Film era uma bola de neve que incluía lojas de revelação de filme, farmácias e outras empresas menores. A especialidade de Ackerman era comprar patrimônios, desmembrá-los, absorver o que gostava e revender o que sobrava. (O *Gallagher Report*, ao destacar que ele já fora um dos principais acionistas numa rede de cemitérios do Kansas, apelidou-o de “Marty the Mortician”.⁵⁴) Em abril, quando a Curtis Publishing estava estrebuchando, a Perfect entrara com um empréstimo de US\$ 5 milhões – na condição de que Ackerman virasse presidente da editora. “Boa noite”, dirigiu-se ao pessoal da Curtis na primeira reunião, “meu nome é Marty Ackerman. Tenho 36 anos e sou muito rico”. Enquanto presidente, ele fez nascer o ramo de distribuição da editora, a Curtis Circulation, e anexou-a à Perfect Film. Claro que não havia forma melhor de maximizar os lucros de um distribuidor de revistas do que ser dono de algumas publicações, e era aí que entrava a Magazine Management de Goodman. Não fazia mal que as revistas em quadrinhos viessem a tiracolo.

Martin Goodman tinha um conflito interno quanto à venda da editora, de acordo com seu filho Iden. “Foi uma coisa difícil para o meu pai. Acho que, por um lado, ele sentia muito orgulho daquilo que havia criado e que lhe dava muito dinheiro. E ficava feliz em saber que poderia sustentar algumas gerações de Goodmans se a vendesse. Os negócios, o golfe e a família – tudo fazia parte da sua vida. Ele que construía essa coisa que pagava as contas de muita gente.” Quando Goodman se decidiu, porém, a venda aconteceu de forma acelerada. Ele queria tudo em dinheiro. Ackerman apareceu com uma oferta um pouco abaixo de US\$ 15 milhões

– quase a quantia que a empresa tirava por ano em vendas – e acoplou títulos da Perfect Film. Goodman assinou contrato para continuar como *publisher* da Marvel. Seu filho mais novo, Chip, assinou contrato como diretor editorial, na intenção de suceder o pai como *publisher*. “Só tem uma coisa, disse Ackerman: precisamos ter certeza que Stan Lee, a cara da Marvel Comics perante o público, também vai ficar”. Então Goodman providenciou um contrato de cinco anos para o editor estrela, com previsão de aumento do salário. De acordo com um membro da equipe jurídica de Goodman, Lee ficou desapontado. “Todos os empregados, incluindo aí Stan Lee, não entendiam por que não ganhavam uma proporção significativa das vendas. Martin foi rápido em desiludi-los. Fiquei chocado – Martin havia assumido todo o risco da empresa, eles não ficavam com risco algum e ainda achavam que podiam tirar lucro das vendas?” Mas o que Lee faria? Ele assinou o contrato em julho. Na noite seguinte, após jantar na casa de Goodman, este colocou o braço sobre o ombro do sobrinho de sua esposa. “Stan”, disse ele, “vou cuidar pessoalmente para que Joanie e você nunca passem qualquer necessidade até o fim da vida”.

“A gente vai fazer uma fortuna no ramo editorial”, previu Ackerman. Ele gastara US\$ 1,5 milhão num jatinho particular e mudara seu escritório para um amplo espaço na Park Avenue que batizou de “Casa na Cidade”, onde conduzia seus negócios detrás de uma antiga mesa de madeira polida. No vestibulo, havia uma pintura a óleo de Ackerman agarrado a um *Wall Street Journal*. Do outro lado da cidade, porém, no aperto da sede da Marvel, onde páginas borradas eram presas com tachinhas a paredes pintadas de amarelo, a divisão entre mão de obra e gerência parecia maior do que nunca. Flo Steinberg havia pedido as contas na primavera, quando os Goodmans se recusaram a aumentar o que ganhava por hora. “Eles não acreditavam em dar aumento para certos cargos”, disse ela, “porque eram fáceis de substituir”. Em maio, em vez de um contrato ou de participação nos lucros, Jack Kirby recebera um empréstimo da Magazine Management, a juros de 6%. Quando Roy Thomas prolongou uma viagem para casar com a namorada, voltou e levou um sermão de Lee e a ameaça de perder *Doutor Estranho* para Archie Goodwin.

A tensão entre a imagem libertina e a realidade comercial da Marvel aparecia também em outras situações. Depois de cultivar meticulosamente seu público universitário, até intelectual, Lee estava diante de uma extensão desconfortável da fenda entre as gerações. Sua barba e as costeletas de Sol Brodsky não conseguiam mascarar. Os telefonemas dos fãs chapados do Doutor Estranho deram lugar a visitas estranhas, como dois membros da Igreja do Julgamento Final que apareceram na Madison Avenue 635. Lee tentou ser agradável como sempre e se tinha algum incômodo ao descobrir que seus convidados louvavam tanto Jesus Cristo quanto Satã, soube mascarar bem. “Ele ficou emocionado com nossos trajes, como havíamos previsto”, lembrou-se Timothy Wylie, da Igreja do Julgamento, “e, se me lembro bem, ouviu atentamente nossa lenga-lenga sobre a reconciliação de opostos. Era tão inteligente quanto engraçado e foi muito gentil em aceitar que usássemos material da Marvel num cartum da nossa revista”.

Enquanto isso, as cartas que chegavam eram quase igualmente divididas entre apoio e repúdio à Guerra no Vietnã. Comercialmente, era recomendável à Marvel ficar em cima do muro, mas havia críticas fortes quando as histórias evitavam questões sociais. O centro-esquerdismo de Lee era, a seu modo, irremovível. Ele ficava feliz em pregar tolerância, mas não ia ser visto assumindo uma postura impopular. “Acho que não vamos mandá-lo para o Vietnã”, Lee disse numa entrevista no rádio, quando questionado sobre planos para o Capitão América. “Tratamos estes personagens meio na brincadeira e damos boas risadas com eles, nos divertimos muito. Não sei se seria de bom gosto pegar algo sério como o que está acontecendo no Vietnã e botar um personagem como o Capitão América... teríamos que começar a tratá-lo de forma diferente e levar tudo mais a sério, algo para que não estamos preparados.”⁵⁵ Quando as provas da primeira edição de *Not Brand Echh* chegaram à sua mesa, ele notou um quadro no qual um personagem usava um bóton dizendo “Com LBJ⁵⁶ até o fim!” – e mostrava um cogumelo atômico. Deu um berro para Thomas vir à sua sala, apontou para a ilustração e acusou-o de infiltrar suas ideologias na última hora. Mas estava nos originais, disse Thomas – já estava quando você conferiu antes. Lee insistiu que não. Se vai me acusar de mentiroso, disse Thomas, *eu me demito*. Saiu de lá furioso.

Lee ligou, pediu para ele voltar, fechou a porta e lentamente começou a desculpar-se, explicando que a representação pessimista da guerra nos gibis de 1950 da Timely, embora longe de representar a política radical, havia resultado no banimento da Timely nas lojas do exército, uma grande fonte de renda da empresa. Lee voltou à década anterior, a década de Fredric Wertham, dos depoimentos no congresso, das demissões que ele tivera de fazer em 1957. Aqueles dias magros e cruéis se misturavam na cabeça de Stan Lee, e ele não os queria de volta. Passara anos como mestre do meio-termo, no ofício de criar histórias tão ambíguas nas entrelinhas políticas, que a Marvel era aceita tanto pela extrema-esquerda quanto pela extrema-direita. Um editorial da *New Guard*, o diário da organização conservadora Young Americans for Freedom, elogiava a Marvel porque “os heróis chegam a ser capitalistas, como fabricantes de armamento (Tony Stark, cujo *alter ego* é o Homem de Ferro), enquanto os vilões são muitas vezes comunistas (e assim rotulados claramente, em termos pouco corteses).” Roy Thomas reagiu à *New Guard* em termos imparciais típicos de seu mentor, felicitando pelo artigo, mas destacando que os vilões comunistas estavam começando a sumir: “Nos últimos tempos, temos dado preferência por um método mais sutil e simbólico de transmitir as ‘mensagens’ que se possam ler em nossas revistas, deixando que os leitores tirem suas próprias conclusões”.⁵⁷ Mas 1968 mudou tudo. Em questão de seis meses, a repercussão da Ofensiva Tet, os assassinatos de Robert Kennedy e Martin Luther King e a erupção nacional de protestos e distúrbios tornaram praticamente impossível para as publicações moderninhas não serem comprometidas. Os sermões vagamente judaico-cristãos e humanitários do Surfista Prateado não davam conta. Depois de uma campanha de divulgação ainda mais sem fôlego e uma primeira edição de vendas impressionantes, com o dobro de páginas e pelo dobro do preço, a Marvel foi citada no *The New York Times*, que dizia que o título representava uma reviravolta na editora – as vendas entraram em queda. Lee teve uma crise de fé, sem saber que direção tomar.⁵⁸ Algumas semanas depois de os alunos manifestantes na Columbia University tomarem o Hamilton Hall,⁵⁹ Lee apareceu no *The Dick Cavett Show* e logo começou a explicar como havia representado os jovens cabeludos numa edição recente de Thor: “Tínhamos uma sequência onde ele encontra uns *hippies* na rua. Foi produzida faz alguns meses, faz

um bom tempo, quando o movimento *hippie* era mais problemático que hoje, quem sabe. Mas estávamos preocupados com esses jovens que largam tudo e o fizemos dar um sermãozinho, naquele palavreado ridículo dele, dizendo como era melhor pular para dentro do que pular para fora. Se temos problemas, a solução não é ignorá-los. E na época em que essa página foi escrita, era um sermão legal. Hoje, infelizmente, não creio que seja necessário. A juventude de hoje parece bem mais ativista, o que acho bastante sadio. Acho que já passou esse negócio de pular para fora”.

Durante um painel de perguntas numa convenção, um fã atacou Lee quanto à Marvel se fazer de linguíça em temas sociais. “Nossa opinião”, respondeu Lee, “é que as páginas dos nossos gibis talvez não sejam o lugar certo para pegar pesado com mensagens sociais, sejam elas quais forem. Talvez estejamos enganados. Talvez devêssemos vir com mais força, talvez seja o que vamos fazer”. Pouco depois, a Marvel finalmente foi mais explícita em incorporar fatos específicos da atualidade, mesmo que a força do comentário tenha permanecido vaga. Não era uma mistura totalmente confortável. “Crise no *campus!*”, berrava a capa de *Surpreendente Homem-Aranha* n. 68. Nas páginas internas, o aluno da Empire State University Peter Parker debatia-se, de maneira quase esquizofrênica, com o conceito da desobediência civil. Assim como na Columbia University, havia um conflito quanto à ocupação de um prédio da faculdade. De início Parker é simpático, mas cauteloso diante dos planos de revolta que entreouve: “Parece que vai haver encrenca! Josh é o porta-voz duma galera furiosa... E acho que eles estão no direito... Queria eu ter mais tempo de me envolver com essas coisas!” Porém, páginas depois, ele se volta contra os colegas, bem como fazia nos tempos de Ditko: “Qualquer um sabe pintar plaqueta, meu senhor! Não quer dizer que você tem razão!”. Então, numa bizarra colisão entre as manchetes e os super-heróis, o Rei do Crime, inimigo do Homem-Aranha, destrói, enfurecido, propriedade da universidade, e culpa os alunos, que são recolhidos pela polícia nos últimos quadros. “Vão ter um tempinho para refrescar a cuca!”, solta o Homem-Aranha enquanto vai embora. O desencontro entre as imagens depressivas de Romita e o otimismo esforçado das palavras de Lee sugeria que a Marvel podia ter vacilado quanto ao posicionamento que ia tomar – se é que ia tomar algum posicionamento – e que houve algum repensar no intervalo entre as

páginas serem desenhadas e dialogadas. Enquanto Lee trabalhava nas duas edições seguintes, os conflitos violentos em Chicago durante a Convenção Nacional Democrata⁶⁰ alteraram ainda mais o humor nacional. O arco de três edições concluiu com um papinho: todos podemos ser amigos, no qual os manifestantes arrependidos descobrem que o reitor da ESU vinha brigando com os administradores da faculdade por trás dos panos, a favor deles, o tempo todo. Da sua parte, o reitor admite: “Achei que alunos tinham que ser vistos, não ouvidos”.

Para apresentar a boa-fé progressista, talvez fosse mais fácil encher os gibis de personagens negros, geralmente civis sem superpoderes. A seu favor, a Marvel já estava há alguns anos na vanguarda desse tipo de representação. (Desde 1964, Lee e Kirby já tinham um soldado negro, Gabe Jones, no Comando Selvagem de Nick Fury, e reclamaram quando a gráfica tentou colori-lo como caucasiano.) Dois meses depois da estreia do Pantera-Negra, em 1966, o biofísico negro Bill Foster começou a aparecer em *Vingadores*; um ano depois, o editor negro Joe Robertson entrou na equipe do jornal *Clarim Diário* em *Surpreendente Homem-Aranha*. O mais notável foi a popularidade que Pantera-Negra (cujo nome agora tinha associações que Lee e Kirby não tinham como haver previsto) ganhou ao entrar no elenco de *Os Vingadores* no início de 1968. O contingente negro do Universo Marvel começava a crescer. Admitia-se certa falta de jeito em alguns dos casos – Hobie Brown, lavador de janelas que vira vilão, o veterano do Vietnã antimilitância Billy Carver e o físico martirizado Al B. Harper, se vistos juntos, são um retrato da falta de noção da esquerda branca – mas havia a sensação de que Stan Lee estava agarrando uma oportunidade, em vez de tirar proveito de uma tendência.

Claro que Lee também ficava contente em brincar com seu público. Quando o *East Village Other* publicou um artigo lamentando a falta de personagens negros nas publicações Marvel e DC, Lee mandou um editor-assistente escrever uma carta destacando os exemplos que tinha, num misto delicado de recuo e compra de mídia:

Você deu a entender que o Pantera era um personagem negro apenas simbólico. Quando ficamos cientes da falta de negros nas nossas revistas e decidimos introduzi-los a nossas histórias, você não acha que ia soar muito tolo repentinamente ter quinze personalidades de cor aparecendo e

tomando de assalto todas as séries? No momento, temos T'Challa (o Pantera), Joe Robertson e seu filho, Willie Lincoln, Sam Wilson (o Falcão), Gabe Jones, o Dr. Noah Black (Centurius) e até um supervilão – o Homem-Gorila. Em resumo, cremos que tivemos um bom começo com esses personagens.

A Marvel apoiava-se em terreno instável: Willie Lincoln era um veterano cego do Vietnã, Centurius era um vilão que se transformara em “lodo protoplásmico” quando tentou se tornar um “ser superior” e... Homem-Gorila? Além disso, ainda não havia surgido nenhum personagem chamado Falcão. Lee foi ter com Gene Colan, que baseou o visual de Falcão na estrela do futebol universitário O. J. Simpson; e logo o enfiaram nas páginas de *Capitão América*. Três meses depois de sair o artigo da *Other*, o primeiro super-herói afro-americano apareceu num gibi de sucesso. O Falcão mantinha um pombal num telhado do Harlem, aparentemente era desempregado e não tinha superpoderes. Estava longe de ser uma revolução – “é tipo um Sidney Poitier de supertraje”, nas palavras de um avaliador acadêmico – mas já era um começo.

Outra forma de manter a credibilidade era empregar os artistas que deixassem os fãs mais entusiasmados. Neal Adams ouviu de Jim Steranko que a Marvel estava entregando as rédeas aos artistas e conseguiu uma reunião com Stan Lee. “Você pode fazer o título que quiser”, Lee lhe disse, assim como dissera dois anos antes a Steranko. Adams escolheu *X-Men*, imaginando que ficaria totalmente em paz para revirar o título menos vendido da editora. Claro, claro, disseram-lhe – é só acertar com o roteirista da série, Roy Thomas.

Enquanto Lee estava tentando se achar nas tendências sociais e estéticas do fim dos anos 1960, Thomas estava acompanhando de perto o padrão que seu chefe determinara, desenvolvendo tramas narrativas, construindo com base no que lhe precedera e às vezes melhorando. Ainda na casa dos vinte, ele não tinha apenas a paixão de Lee pelos clássicos, mas também era ligado nas referências culturais da geração mais jovem; temperava as histórias com referências a tudo, desde Ésquilo até Wonder Wart Hog.⁶¹ Em vez de criar novos personagens, Thomas preenchia as subtramas com o que já existia. Quando trabalhava em *Os Vingadores*, Lee pediu a ele

para acrescentar um novo membro. Thomas queria ressuscitar o Visão, personagem da Timely, abandonado desde que Kirby o desenhara no início dos anos 1940. Quando Lee insistiu que o personagem tinha de ser um androide, Thomas simplesmente enviou a John Buscema uma imagem antiga de Visão e sugeriu que se apropriassem do nome e dos elementos do uniforme, além de descrevê-lo como androide. Além disso, esse novo Visão conteria circuitos com os “padrões mentais” do Magnum de Lee e Kirby, que morrera em *Vingadores* n. 9. Assim Thomas conseguia fazer uma eficiente reciclagem de dois náufragos para criar um “novo” e popular membro dos Vingadores.

Parte dessa tendência de reaproveitamento tinha a ver com a inclinação sentimental de Thomas quanto aos heróis de sua juventude, mas parte era ele entender como funcionava o negócio dos quadrinhos, principalmente depois dos problemas que Siegel e Shuster – Simon, Burgos, Ditko – haviam tido com a propriedade intelectual do que criaram. Ele sabia que a Marvel seria dona de quaisquer personagens que ele gerasse. “Comecei a pensar que algum dia podiam fazer um filme ou seriado de TV com um desses personagens e como eu ia odiar se não recebesse nem dinheiro nem crédito.” Em vez disso, o que Thomas fornecia era uma visão mais séria dos personagens de Lee. Os heróis dos Vingadores, por exemplo, começaram a ter relações mais adultas, embora às vezes de forma bizarra. Henry Pym, que já vestira uniforme tanto como Homem-Formiga quanto como Gigante, agora mudava sua identidade para Jaqueta Amarela, depois que um acidente de laboratório fez seu id assumir o controle; foi só após essa transformação subconsciente que ele conseguiu trocar sua fixação no trabalho por um casamento há muito prometido com a Vespa. (Thomas talvez tenha investido parte de seus dilemas de adulto nesse caso: terminou de escrever a edição durante a lua de mel.)

As edições de *Os X-Men* que Adams e Thomas produziram, então, não foram só refinadas – foram sérias, com reflexões sombrias que substituíram o filosofar engrandecido de Lee e Kirby. Havia a tensão doméstica entre o Ciclope e a Garota Marvel e um triângulo amoroso entre o irmão de Ciclope, Destruitor [*Havok*], a bela Polaris de cabelos esmeralda e o Homem de Gelo. Quase todos os rostos que Adams desenhava pareciam estar à beira das lágrimas ou do paroxismo, e os

diálogos de Thomas tiravam proveito do drama entre adultos passando sermões e gritando uns com os outros.

Os *layouts* pouco convencionais de página de Adams e as sequências dinâmicas de luta – com movimentos que transbordavam os quadros – impediam que *X-Men* caísse no melodrama sorumbático; mesmo o tédio dialógico era temperado com corpos elegantemente *contrapposti* e ângulos incomuns. Quando Stan Lee expressou certa preocupação quanto à capacidade de os leitores decifram a trama em meio à louca experimentação, Thomas lhe garantiu que o produto final faria sentido. Mas depois que Martin Goodman, que ainda aprovava a capa de toda publicação Marvel, viu a cara da primeira edição de Adams, na qual os heróis derrotados estavam acorrentados ao logo *X-Men*, ele exigiu que a capa fosse refeita – e Adams entendeu quais eram os limites de sua prerrogativa.

Um dos primeiros a testemunhar a reação à equipe Adams e Thomas foi um formando em ciência política do Bard College chamado Chris Claremont, que fazia estágio na Marvel. “Eu estava lá quando Neal e Roy começaram em *X-Men*. Achei aquilo maravilhoso, mas tinha que dar conta da correspondência, que em grande parte vinha de fãs irados com a saída de Don Heck.” Com o tempo, vieram os louvores, mas, assim como Nick Fury, *X-Men* só conseguiu atrair um pequeno público *cult*. A série foi cancelada e em questão de um ano Adams estava de volta à DC.

Quando expirou o contrato de distribuição da Marvel com a Independent News, a Curtis Circulation – propriedade da Perfect Film & Chemical – assumiu e deu liberdade à Marvel, pela primeira vez desde 1958, de publicar quantos títulos quisesse. O único problema, ironicamente, era que o mercado não suportava mais uma grande expansão.

Diante das vendas em ponto morto, Martin Goodman começou a falar em corte de custos. Não queria perder espaço na banca, mas fazer tanto material novo custava caro. Assim, cancelou *Doutor Estranho* e mandou o Bullpen preparar republicações de *westerns* como *Ringo Kid* e gibis infantis como *Homer*, *o Fantasma Feliz* e *Peter*, *o Cachorrinho*. Stan Lee começou a se preparar para os cortes de pessoal, pensando em voz alta com Roy Thomas se devia demitir os melhores artistas – entre eles Buscema, que tinha o segundo melhor salário depois de Kirby, e John

Severin – porque eles tinham mais chance de se virar no mercado. Jim Steranko foi informado de que não poderia fazer um gibi *western* porque o valor que recebia por página não teria bom custo-benefício. Embora Goodman tenha acabado evitando o corte na folha, ele reduziu o número de páginas de história em cada edição, de vinte para dezenove – não foi grande coisa, mas uma diferença marcante para um *freelancer* que dependia de entrada constante.

Goodman continuou a emitir decretos. Estavam banidos foguetes, armas de raios e robôs da ficção científica clássica. As histórias tinham que parar de ter sequência de uma edição para outra, senão os novos leitores iam se confundir com enredos complexos. “Assim você perde as criancinhas que não conseguem acompanhar o esquema”, reclamou Goodman. “Eu mesmo leio umas histórias de vez em quando e não consigo entender nada.” Não haveria mais sagas cósmicas, nem mais cena de suspense no fim da edição. Havia um ou dois anos, Lee vinha dizendo a seus roteiristas que as histórias Marvel deveriam ter apenas “a ilusão de mudança”, que os personagens nunca deviam evoluir muito, senão suas representações entrariam em conflito com o que estava planejado em outras mídias. Com os épicos banidos de várias edições, seria ainda mais difícil manter essa ilusão, pois a página final de cada “aventura” tinha que restabelecer o *status quo*, cuidadosamente retomado para o conto do mês seguinte.

Enquanto Goodman segurava novos direcionamentos, Thomas continuava a se segurar na criação de personagens. Parecia quase contente em fazer reapropriações, sua obra rapidamente se tornando comentário metatextual sobre propriedade e direitos autorais. Do Capitão Marvel, antigo personagem da editora Fawcett, ele tomou emprestado o esquema do adolescente que troca de lugar com o herói (Billy Batson dizia “Shazam!”) e usou no novo *Capitão Marvel* da própria Marvel (o ex-parceiro mirim do Hulk, Rick Jones, batia duas pulseiras metálicas). No mesmo mês, em *Os Vingadores*, ele reinventou Superman, Batman, Lanterna Verde e Flash como “Esquadrão Supremo” (Hyperion, Falcão Noturno, e Tufão). Para que propriedade intelectual quando se podia ter a boa e velha diversão?

A realidade do mercado estava determinando tudo para a Marvel Comics. Os desenhos animados de *Homem-Aranha* e *Quarteto Fantástico*,

que passaram enquanto a Batmania estava nas últimas, fizeram sucesso apenas mediano.⁶² Tentando tirar as sobras do que restava da editora, Chip Goodman desativou a Merry Marvel Marching Society, o fã-clube que animara o segmento mais dedicado do público, e vendeu a licença de mercadorias Marvel por dez mil dólares a um empresário de mala direta da Califórnia chamado Don Wallace. Wallace batizou sua empresa Marvelmania e, embora comprasse anúncios no verso dos gibis, sua operação era independente da editora. De uma caixa postal em Culver City, a Marvelmania lançou uma linha de pôsteres, bótons, adesivos, material de escritório e portfólios artísticos. A imensa maioria dessas imagens era desenhada por Jack Kirby. Ele não recebeu nada por elas.

Mesmo assim, Kirby ainda pegava junto. Quando Jim Steranko “matou” Capitão América no fim de uma edição e se apertou com o prazo do número seguinte, Lee ligou em pânico para Kirby. Precisava de um gibi inteiro feito no fim de semana. “Quer que ele volte à vida?”, perguntou Kirby. “Não, deixa ele morto!”, disse Lee. Kirby obedeceu e entregou *Capitão América* n. 112, sem o personagem-título, na segunda-feira.

No início de 1969, Kirby realocou família e prancheta para Irvine, Califórnia. Sua filha mais nova tinha asma, e o clima mais quente foi um dos grandes motivadores da mudança. Mas Kirby também estava feliz em tomar distância de seu empregador. Ele não teria sorte nas negociações com a Marvel agora que a Perfect Film era a proprietária e, assim, com suas solicitações financeiras ignoradas pela Marvel, tentou encontrar outras maneiras de complementar a renda. Quando terminava uma página particularmente marcante, ele a deixava de lado para Roz vender e fazia na pressa uma versão substituta para enviar à Marvel. Começou a desenhar imagens para uso da Marvelmania, que já vinha reproduzindo sua arte com base em originais fornecidos pela Marvel. De acordo com Mark Evanier, que trabalhou como assistente na Marvelmania, Wallace usava originais de Kirby para pagar quem ajudava no escritório. Evanier reouve todas as páginas que pôde e devolveu-as a Kirby.

Enquanto isso, Kirby estava esperando para começar os trabalhos numa série dos Inumanos. Ele começara a desenhar as aventuras solo dos personagens dois anos antes, mais as viu serem recortadas em dez páginas para preencher o verso de *Thor*. Agora voltava o burburinho de que eles ganhariam título próprio. Stan Lee fazia *teasers* em quase toda edição de

seus “Bullpen Bulletins” e aí explicava que ia demorar um pouquinho mais. Enquanto Goodman ficava protelando a luz verde para *Os Inumanos*, Kirby continuava a empilhar desenhos de novos personagens ao lado da prancheta. Vinha fazendo isso havia meses: variações de Capitão América, Thor, outros asgardianos, assim como outros novíssimos. Seriam os próximos Surfistas Prateados, que ele não ia entregar de bandeja. Quando Carmine Infantino foi visitá-lo, em abril, Jack e Roz convidaram-no para um jantar de Páscoa, depois do qual Jack lhe mostrou os desenhos e deixou no ar que poderia levar os personagens à DC em troca de um contrato de três anos. Infantino gostou da ideia.

Infantino teve dificuldade em convencer a DC a aceitar o plano, contudo. Uma década após o fiasco com *Sky Masters*, os amigos de Jack Schiff ainda guardavam rancor. Infantino teria que insistir.

Kirby estava cada vez mais impaciente quanto a suas novas criações, ávido para exercer mais poder sobre essas novas histórias do que quando trabalhava com Stan Lee. Ao falar com os participantes de uma convenção a respeito do futuro dos quadrinhos, disse: “meus amigos, vocês pensam os quadrinhos em termos de revistinhas, mas estão enganados. Acho que vocês deviam pensar em termos de guerra, em termos de jornalismo, em termos de vendas, em termos de negócios. E se vocês têm sua opinião sobre drogas, se vocês têm sua opinião sobre a guerra, se vocês têm sua opinião sobre economia, acho que podem falar disso de forma mais eficiente em quadrinhos. Acho que ninguém faz isso. Os quadrinhos são jornalismo. Mas agora estão restritos à novela”.

Ao mesmo tempo, em Nova York, Stan Lee também estava impaciente. “Não entendo quem lê quadrinhos! Se eu tivesse tempo e não estivesse no mercado, eu não ia parar para ler”, disse ao diretor de cinema francês Alain Resnais durante um jantar e noite de coquetéis. Reclamou do quanto de seu salário ficava nos impostos e, o pior, o fato de não ser dono de nenhuma de suas criações. “De tudo o que eu escrevi, nada me pertence.” O contrato de cinco anos que assinara no verão anterior era fácil de descumprir e, com Goodman fora de cena, ele não teria a lealdade de sangue para continuar lá.

“Agora eu imagino pela primeira vez, já nesta idade, que é hora de começar a pensar em outras coisas”, abriu-se para o colega. “Venho pensando em tentar escrever teatro ou – eu conheço uns produtores por

aqui – tentar um roteiro de filme. Cheguei a pensar em poemas, como o Rod McKuen e gente assim, com um pouco de filosofia e um pouco de sátira. Essas coisas que já uso nos gibis, tipo o Surfista Prateado, sabe, ou o Homem-Aranha. Acho que meu nome já é bem conhecido, e os poemas iam vender. O único problema é que, enquanto estiver aqui, eu não vou ter tempo de escrever. E se eu cair fora eu não tenho renda, que eu preciso para sobreviver! Preciso descobrir um jeito de resolver isso.”

Mas e os artistas, perguntou Resnais. E Jack Kirby? E John Buscema?

“Já pensei nisso”, disse Lee. “O negócio é que esses homens têm tanto talento que, se eu conseguir alguma coisa no cinema, posso levá-los a tiracolo. Jack é ótimo para cenografia e essas coisas. E eles são bons em *storyboard*.” Lee mostrou a Resnais um pacote que acabara de receber, de *design* de produção que Kirby acabara de fazer para uma encenação de *Júlio César* na University of California, em Santa Cruz. Kirby e Buscema também iam se virar bem se ficassem nos quadrinhos, Lee disse a Resnais. “Mas eu gostaria de levá-los comigo.”

Marty Ackerman, da Perfect Films, enfrentando processos e credores, demitiu-se da presidência da Curtis. “Estou fora”, disse ao *The New York Times*. “Quem é que gosta de incomodação?” Em junho, ansioso para deixar a vida de executivo totalmente para trás, ele se exonerou da Perfect Film & Chemical, ajeitou-se com um contrato de consultoria de US\$ 750 mil e partiu para escrever um livro no qual alegava ter sofrido maus-tratos nas mãos de Curtis.

A diretoria da Perfect Film nomeou Sheldon Feinberg, 38 anos, ex-presidente da Revlon, como substituto de Ackerman. Feinberg, assim como Ackerman, era um impetuoso mascador de charuto. Nascera na pobreza, mas se virou na vida fazendo faculdade noturna de direito e aprendendo com o fundador da Revlon, Charles Revson, como gerenciar um negócio: mão de ferro e sem culpa. Convocado com o objetivo de saldar as dívidas com bancos, Feinberg anunciou sua chegada na Perfect tirando de Ackerman o jatinho, os vários automóveis e a equipe particular que mantinha no seu escritório na cidade. Sem conseguir pagar executivos de maior experiência, Feinberg cercou-se de jovens e ambiciosos conselheiros – e cultivou um ambiente de tensão para todo o restante da empresa. “Você só se dirige ao Shelly quando ele se dirige a você”, disse

um ex-funcionário. “Na primeira semana de emprego, ele quis falar comigo, aí me ligou e disse: ‘Pode passar na minha sala?’ A repartição onde eu trabalhava era vizinha à repartição dele, que era imensa. Eu falei: ‘Chego aí em cinco minutos. Estou só terminando um negócio’. Em trinta segundos, seu superior direto, o VP de Marketing, entrou e disse: ‘Você é imbecil? Ninguém pede *um* segundo para ele. Você tem que estar lá assim que ele soltar o telefone no gancho’.” Outro colega de longa data descreveu o estilo gerencial de Feinberg da seguinte forma: “Ponha seus executivos um contra o outro, faça brigarem entre si e aí eles vão dar um jeito de ser os melhores. E não se esqueça de humilhar os subordinados’. Ele era complicado”.

Feinberg não estava feliz com o que herdara. Era um “conglomerado bagunçado”, resmungava ele, longe de ser a empresa que lhe haviam dito. Quando o *The New York Times* perguntou se ele aceitaria o emprego se soubesse no que estava se metendo, Feinberg recusou-se a responder. Começou a vender a Perfect Films aos pedaços, algo que não passou despercebido pela Marvel. “As revistas estão com o pé na cova, e achamos que os quadrinhos iam ser os próximos. Essas coisas sempre nos deixavam nervosos”, disse John Romita. “Destruíram a *Saturday Evening Post*, não destruíram? Foi horrível. Não tinha uma pessoa com bom gosto em toda a gerência.”

Foi nesse clima que Jack Kirby decidiu fazer pressão por um contrato. Ele fora trapaceado pela Marvelmania, estava frustrado com Stan Lee e sentia-se ignorado tanto por Goodman quanto por Ackerman – mesmo depois de concordar em tomar o lado da Marvel na disputa de Joe Simon pelo Capitão América. Quando Simon aceitou um acordo, em 20 de novembro, Kirby esperou que a Marvel fosse lhe dar uma quantia correspondente (de acordo com uma testemunha, apenas US\$ 7,5 mil), como prometido. Kirby e advogado tomaram um avião para Nova York em dezembro de 1969, esperando ter uma boa reunião com a Perfect Film. Mas quem era Jack Kirby para Sheldon Feinberg e seus jovens executivos? De Stan Lee já tinham ouvido falar. Mas tudo bem: se Kirby queria um contrato, eles iam mandar um contrato.

Kirby finalmente recebeu o OK para a série dos *Inumanos*– e, como Lee não teria tempo de fazer diálogos, Kirby iria tanto escrever quanto

desenhar. Também lhe foi passada uma nova série estrelando o antigo personagem *pulp* da Timely, Ka-Zar. Mas havia uma pegadinha: com as vendas em baixa, Goodman imaginou que não seria a melhor hora para aumentar a linha de supetão – aliás, ele acabara de cancelar *X-Men*, que vendia mal, e mandou junto *Doutor Estranho* e *Capitão Marvel* para a pilha de sucata. Assim, num movimento cauteloso igual ao do início da década, os Inumanos e Ka-Zar seriam distribuídos em trechos de dez páginas, cada um em novos títulos-antologia. Os Inumanos dividiriam *Amazing Adventures* com Viúva Negra, vilã reformada do Homem de Ferro; Ka-Zar dividiria *Astonishing Tales* com o Dr. Destino. Se as vendas fossem boas, quem sabe uma das atrações ganhasse série própria.

Kirby foi para casa e ficou esperando o contrato. Enquanto começava a matutar sobre como cortar ao meio as histórias dos Inumanos que já havia desenhado, Lee ligou para saber se ele assumiria uma edição do estrebuchante *Surfista Prateado*, na qual o personagem-título seria reimaginado como vingador furioso. Ela se chamaria *O Selvagem Surfista Prateado*. (Ironicamente, era assim que Kirby sempre queria ter representado o personagem, desde que o acrescentara às páginas de *Quarteto Fantástico* n. 48 com o prazo estourando.) Kirby assumiu a edição, mesmo que assumir o personagem que ele criara e cujo controle lhe fora negado fosse jogar sal na ferida.

Então o contrato chegou. O coração de Kirby caiu no chão quando ele leu as cláusulas. Era pegar ou largar. O humor de Kirby transpareceu nas últimas e tensas páginas de *Surfista Prateado* n. 18. O Surfista foge de uma luta, voa até o pico de uma montanha e ajoelha-se brevemente para se dirigir ao leitor, seu rosto fervendo de raiva. “Fiquei contido por tempo demais! Por tempo demais me recusei a ostentar meu poder!”, gritava o Surfista. “Não quero mais saber de razão – nem de amor – nem de piedade! Para os homens, são só palavras – ignoradas assim que proferidas!”⁶³ Quando Carmine Infantino voltou à Califórnia, trouxe consigo um contrato. Kirby foi ao quarto de hotel de Infantino e assinou três anos com a DC Comics.

Ao longo de tudo isto, a atmosfera no Bullpen atulhado continuara, no geral, lúdica. Talvez nunca tivesse sido a oficina de duendes utópica que se pintava nas seções de cartas, mas a placa *Desculpe, não aceitamos*

visitantes na porta destrancada só estava lá para repelir os fãs mais esquisitos. De acordo com Robin Green, que substituiu Flo Steinberg como secretária da Marvel, “o Bullpen havia virado um clube do bolinha, com fotos de mulheres nuas, coisinhas meio *playboy* e desenhos de personagens dos quadrinhos que nunca saíam em *Homem-Aranha*. Alguns eram decididamente pornográficos, e não se podia ir falar com o [arte-finalista] Tony Mortellaro sem que uma teta ou uma bunda ficasse na sua cara.” A chave do banheiro era chamada “passagem da latrina”.

O curta universitário *We Love You Herb Trimpe* (“Nós te amamos, Herb Trimpe”), produzido na New York University (NYU) e gravado na época na própria firma, é evidência visual do covil masculino: Trimpe, sócia de Alan Alda, havia decorado sua estação de trabalho com um pôster do General George S. Patton (havia aeromodelos da Segunda Guerra pendurados no enquadramento). John Verpoorten e Marie Severin ficam batendo papo e tirando tempo do outro enquanto trabalham, mas nunca levantam o olhar, as mesas tão apinhadas que todo mundo teria de parar de trabalhar se alguém quisesse sair da sala. Eles se lamentam pelo que aconteceu com o público, que já fora composto de crianças cheias de entusiasmo e agora era cada vez mais dominado por adolescentes bitolados: “Essa palavra *fã* é justamente isso”, diz Trimpe. “São uns *fã-náticos*.”

Marie Severin, de grandes olhos castanhos por trás dos óculos, vestia o que Robin Green descrevia como “bem Peck & Peck”⁶⁴, sabia se virar com o clube do bolinha e com os fãs, e todos viravam seus alvos em caricaturas tão brilhantes quanto perversas, presas com alfinete por toda a sala. Seus cartuns haviam ganhado a chance de brilhar em *Not Brand Echh*; agora que a série fora cancelada, seus melhores trabalhos circulavam entre poucos, cheios de piadas internas e mordazes sobre os colegas de serviço. Mas, por trás da fumaça de cigarro e das tiradas, havia também uma ternura de família no Bullpen. Kuramoto fazia paisagens em aquarela na hora do almoço. Os *freelancers* passavam lá com frequência, puxavam uma cadeira e trabalhavam. Quando o artista Barry Smith visitou o Bullpen, foi testemunha de uma execução espontânea e colaborativa de “Hey Jude”, dos Beatles, que estava tocando no rádio: “Quando chegou naquela longa parte final, aquela que é entoada, um a um todos

começaram a cantar: Herb, John Romita, Morrie Kuramoto, Tony Mortellaro, Marie e uns outros – todos cantando a plenos pulmões”.

Seis de março de 1970 foi uma sexta-feira. Os fantasmas dos anos sessenta ainda estavam por lá. Os Beatles, que apareciam juntos em público, mas já tinham se separado atrás de portas fechadas, haviam lançado o *single* “Let It Be” naquela manhã. Em Greenwich Village, alguns minutos depois do meio-dia, membros do grupo radical Weathermen detonaram acidentalmente a bomba que estavam montando, demolindo seu quartel-general na cidade. No centro, no escritório da Marvel, *Capitão América* n. 128, na qual a gangue de motoqueiros Anjos de Satã fazia a segurança de um festival de *rock à la Altamont*, estava em produção. Pouco depois de as páginas de Jack Kirby para *Quarteto Fantástico* n. 102 chegarem às mãos de Lee, o telefone tocou na Madison Avenue 635. “Jack na linha dois”, chamou a recepcionista de Stan Lee.

Alguns minutos depois, Lee, aturdido, ligou para Sol Brodsky e depois para Roy Thomas. As páginas recém-entregues de *Quarteto Fantástico* estavam na mesa de Lee, ainda cheirando aos Roi-Tan Falcon que Kirby fumava na prancheta.

O Rei estava deixando a Marvel.

Assim que a notícia chegou a John Romita, ele entrou na sala de Lee e perguntou se iam cancelar *Quarteto Fantástico*. Não, disse Lee – você que vai fazer. “Você ficou louco?”, foi a primeira reação de Romita – apesar disso, acabou aceitando. “Fiz sob coerção extrema, porque eu achava aquilo inadequado”, lembrou-se mais tarde. “Era como criar a criança de outro.” John Buscema teve uma reação ainda mais forte. “Achei que eles iam fechar as portas”, lembrou-se. “Para mim, Jack era a espinha dorsal da Marvel.”

Alguém encontrou uma das bitucas de charuto que Kirby deixara em uma de suas últimas visitas ao Bullpen. “Marie Severin fez uma plaquinha superelaborada com a bituca”, Trimpe lembrou depois, “com a inscrição ‘O Último Charuto de Jack Kirby na Marvel’, desenhada sobre o que parecia um pergaminho”. Ela pendurou a plaquinha na parede. Ela dizia: “Kirby esteve aqui”.

- [37](#) Cantor norte-americano de músicas R&B e *country* na ativa desde os anos 1950. (N. do T.)
- [38](#) Musical da Broadway que estreou em 1960, depois adaptado ao cinema. No Brasil, o filme chamou-se *Adeus, amor*. (N. do T.)
- [39](#) Ditko agora estava livre para inserir lugares-comuns randianos em seus quadrinhos sem a interferência de Goodman ou de Lee. Uma amostra, de *Mysterious Suspense* n. 1: “A maior batalha que a pessoa enfrenta, com constância, é a defesa de seus princípios, suas verdades, contra tudo o que tem que lidar! Nada derrota uma verdade!” (N. do A.)
- [40](#) Escritora teuto-americana (1867-1963) autora de livros sobre a arte e cultura clássica, em especial da Grécia Antiga. Seus livros fizeram sucesso nos EUA entre os anos 1930 e 1950. (N. do T.)
- [41](#) Autor norte-americano (1904-1987) conhecido pelos livros sobre a mitologia heroica em diversas culturas, como *O herói de mil faces* (1949). (N. do T.)
- [42](#) “Corte um membro e outros dois o substituirão”, era o lema da HYDRA, sumarização concisa do poder aterrorizante do terrorismo de guerrilha. (N. do A.)
- [43](#) Em 1966, Bill Everett, que não trabalhava para a Marvel desde o fiasco em *Demolidor* n. 1, repentinamente se encheu de serviço vindo de Martin Goodman. Primeiro foi saciado com posto regular no Hulk (em *Tales to Astonish*); quando Ditko saiu da Marvel, a Everett imediatamente foi ofertado o Dr. Estranho (em *Strange Tales*) e recebeu um empréstimo de Goodman que, de acordo com Roy Thomas, “não precisaria ser quitado para que assim ele não entrasse com um processo”. (N. do A.)
- [44](#) Os direitos sobre o Quarteto Fantástico, por outro lado, estavam a salvo. O Homem-Aranha inicialmente iria fazer parte da *Marvel Super Heroes*, mas pelo jeito a Marvel e a Grantay-Lawrence decidiram guardá-lo para algo maior – depois que os *storyboards* ficaram prontos, ele foi substituído pelo Príncipe Submarino. (N. do A.)
- [45](#) As imagens do Sargento Fury e Capitão América lado a lado na caixa do Captain Action foram reapropriadas como imagens anti-imperialistas no filme de Jean-Luc Godard *A Chinesa*, de 1967. (N. do A.)
- [46](#) Há relatos de que Wally Wood ainda estava mordido com a Marvel depois de sua passagem pela editora. Ele contava histórias – levemente improváveis – de Stan Lee sentado sobre um arquivo, fazendo-se de rei dos *freelancers*, arremessando os cheques para os artistas. (N. do A.)
- [47](#) Revista feminina norte-americana publicada desde 1903. (N. do T.)
- [48](#) Jornal da indústria, também conhecido como *WWD*, publicado nos EUA desde 1910. (N. do T.)
- [49](#) Syd Shores, que já fora artista do Capitão América, deveria ter substituído Kirby no título em 1967, após um breve período arte-finalizando o lápis de Kirby. Mas Lee não gostou das experiências de Shores trabalhando no Método Marvel, e Kirby mais uma vez ficou no papel de motivador e mentor dos próprios colegas. (N. do A.)

[50](#) SNCC e NAACP: respectivamente, *Student Nonviolent Coordinating Committee* e *National Association for the Advancement of Colored People*, duas organizações de defesa dos direitos dos negros nos EUA. *Ramparts*: revista de literatura e política, com tendências de esquerda, publicada entre 1962 e 1975. *The New Republic*: revista de crítica política, com tendências de esquerda, publicada desde 1914. Sun Ra (1914-1993) e Duke Ellington (1899-1974): *jazzistas* norte-americanos. Fugs: banda de *rock* psicodélico formada pelos poetas Ed Sanders e Tuli Kupferberg com o baterista Ken Weaver em 1963. (N. do T.)

[51](#) Pode ter havido alguma agitação interna quanto ao Pantera-Negra. A primeira versão da capa mostrava a pele negra do Pantera; a versão publicada, não. As prévias em outros títulos daquele mês sugeriam que a Marvel não decidia quanto dele queria mostrar – ou como o caracterizar. “Não perca o misterioso vilão deste mês!”, diziam as chamadas, que se sobrepunham à arte da capa. (Assim que a Marvel se comprometeu com diretrizes de representatividade de personagens negros, contudo, a mudança foi rápida. Já no mês seguinte, a capa do gibi romântico *Modeling with Millie* apresentava ao elenco uma modelo britânica negra chamada Jill Jerold.) (N. do A.)

[52](#) Em uma edição de *Strange Adventures*, Adams cutucou o colega com um quadro de linhas trêmulas e escandalosas que, quando a revista era virada de cabeça para baixo, diziam: *Olhe só! Um efeito Jim Steranko!*. (N. do A.)

[53](#) “Palanque do Stan”. (N. do T.)

[54](#) Marty, o Agente Funerário. (N. do T.)

[55](#) A questão do Capitão América no Vietnã já havia sido apresentada a Kirby durante uma entrevista conjunta, em 3 de março de 1967, com Mike Holde, na estação WBAI de Nova York. “Isso é departamento do Stan Lee, ele que sabe responder”, Kirby desviou. “O editor é quem tem a última palavra nessas coisas.” (N. do A.)

[56](#) Lyndon Baines Johnson, vice-presidente dos EUA entre 1961 e 1963 e presidente de 1963 a 1969, foi um dos artífices da Guerra do Vietnã. (N. do T.)

[57](#) O autor do artigo da *New Guard*, David Nolan, de 22 anos, futuramente seria cofundador do Partido Libertário. (N. do A.)

[58](#) O pânico de Lee era infeccioso. John Buscema decidiu dar férias ao estilo Kirby em *Surfista Prateado* n. 4 e se encheu de orgulho ao entregar as páginas. “As pessoas vinham me dar os parabéns pela edição. Stan detonou a revista inteira! Começava pela primeira página: ‘Bom, ok, não está ruim.’ E assim em diante. A cada duas páginas, ele rasgava uma. ‘Isso aqui não está bom, tinha que ser feito assim...’ Eu resolvi sair da sala dele; fiquei sem rumo.” Desmoralizado, Buscema entrou na sala de John Romita e perguntou: “John, por que diabos você faz quadrinhos?”. (N. do A.)

[59](#) Célebre manifestação nos EUA de 1968, na qual alunos protestaram contra a ligação entre a Columbia University e as forças armadas dos EUA, em plena Guerra do Vietnã. A ocupação do Hamilton Hall durou uma semana e encerrou-se com uma investida violenta da polícia, resultando em aproximadamente 150 estudantes feridos. (N. do T.)

[60](#) Grande manifestação que trouxe diversos grupos de protesto dos EUA, com dezenas de milhares de integrantes, a Chicago, Illinois, para a convenção do Partido Democrata entre 26 e 29 de agosto. Há vários relatos de brutalidade da polícia, com apoio da Guarda Nacional de Illinois. (N. do T.)

[61](#) Paródia do Superman, como um homem-javali, criada por Gilbert Shelton e Tony Bell em 1961 e publicada em revistas em quadrinhos *underground*. (N. do T.)

[62](#) “Tudo o que achávamos que fazia da Marvel a Marvel eram coisas que eles achavam que deixaria as histórias impróprias para a audiência muito infantil da TV”, disse Lee em 1968. “Acabamos simplesmente tomando distância, mas dizendo: ‘O programa é de vocês; façam o que quiserem’, então eles têm escrito as histórias deles, e eu não as assisto.” (N. do A.)

[63](#) A ironia, claro, é que os diálogos são de Lee, e não de Kirby. (N. do A.)

[64](#) Loja de roupas femininas fundada pelos irmãos Peck em 1888, na Quinta Avenida, em Nova York. Chegou a virar uma rede de lojas pelos EUA, mas faliu na década de 1970. (N. do T.)

PARTE II

A Nova Geração

4

Mil novecentos e setenta foi um ano estressante para Stan Lee – “frenético, Furioso e fleumático”, como descreveu em carta a um amigo. Ele ainda estava cabisbaixo com a saída de Kirby e no meio da mudança com toda a família de Hewlett Harbor para um apartamento central em Nova York. Sol Brodsky pediu para conversar e disse que tinha recebido a proposta de comandar uma nova editora de quadrinhos em preto e branco. Lee, resignado, deu a benção a Brodsky e nomeou John Verpoorten o novo chefe de produção.

Havia mais sinais de que as coisas andavam diferentes desde aqueles tempos da estreia do Quarteto Fantástico e da Merry Marvel Marching Society. Toda vez que Lee caminhava pelo corredor rumo a sua sala passava por um cartaz em tamanho real do Homem-Aranha, feito anos antes, desenhado pelo saudoso Steve Ditko. Flo havia ido embora; Jack havia ido embora; Sol havia ido embora. Stan Goldberg, que decidia as cores dos super-heróis e desenhara *Lili, a Garota Modelo* durante uma década, há pouco saíra para a DC, assim como o artista veterano John Severin. Daqueles dias gloriosos no início da década anterior, restava apenas Martin Goodman. Embora Goodman ainda conferisse as capas e aprovasse novos títulos, já estava com um pé fora da porta, tendo acertado que Chip – que dava mais atenção à linha de revistas masculinas – ia tomar seu lugar. Até a misteriosa proprietária da Marvel, a Perfect Film & Chemical, mudou de nome – virou a ainda ambígua Cadence Industries – e mudou-se para Nova Jersey. E as vendas tinham caído.

Não foi a primeira vez que Lee assistia uma debandada de gente que havia o ajudado a construir a Marvel: já havia acontecido em 1941, quando Joe Simon e Jack Kirby saíram; em 1949, quando ele teve de demitir os *freelancers*; em 1957, quando teve que demitir todos os funcionários. A diferença agora era que ele tinha algum poder para determinar o que viria a seguir. Ao longo dos anos 1970, às vésperas de

entrar na quarta década como empregado da Marvel Comics, ele começou a dar mais atenção às estratégias editoriais e a cobrar mudanças. Fez planos com o poeta Kenneth Koch para criar quadrinhos que tratassem de “em qual deputado votar para ajudar a encerrar a guerra no Vietnã o mais rápido possível”.⁶⁵ Sentou-se com Carmine Infantino, da DC, para criar a Academia das Artes dos Quadrinhos, na tentativa de angariar maior respaldo para a indústria. “Faremos mostras nas grandes galerias do mundo”, escreveu ele, “teremos um serviço de palestras para mandar gente preparada a quem interessar, tanto aqui quanto no exterior; e um troféu anual no qual nós, os profissionais, vamos reconhecer e premiar as maiores contribuições artísticas e literárias que saem em nossa área”. (A organização conseguiu criar o prêmio, pelo menos.) Com ajuda de Chip Goodman, Lee fez campanha para o Código de Ética dos Quadrinhos autorizar a representação de uso de narcóticos. A medida foi votada e reprovada. Lee então recebeu uma carta do Departamento de Saúde, Educação e Bem-Estar dos EUA pedindo que tratasse do abuso de drogas nos quadrinhos e convenceu Martin Goodman a ignorar o código. A Marvel então publicou uma história do Homem-Aranha na qual o colega de quarto de Peter Parker, Harry Osborn, tomava um monte de pílulas. A cobertura dos jornais superou em muito a reprovação do Código de Ética.⁶⁶ A Marvel venceu a batalha. Em questão de meses, o código historicamente antiquado não só autorizou as referências a abuso de drogas, mas também liberou algumas das restrições a conteúdo de terror.⁶⁷ A Marvel foi rápida em capitalizar com as novas regras, criando *Lobisomem* [*Werewolf by Night*], *A tumba de Drácula* [*Tomb of Dracula*] e quase – Lee foi demovido – um título chamado *A marca de Satã* [*The Mark of Satan*], que traria aventuras do diabo em pessoa.

× × ×

Mas Lee não havia trabalhado tanto para voltar a gibis de monstro numa indústria em perigo constante de extinção. Com todas as suas campanhas para aprimorar o respaldo dos quadrinhos aos olhos do mundo, ele não estava disposto a afundar com o navio. Circularam rumores de que Lee estava só esperando o fim de seu contrato;⁶⁸ a especulação só ganhou força quando suas frustrações vieram a público. “O mercado de

quadrinhos é o pior mercado que existe na face da Terra para talentos criativos, e as razões para isso são incontáveis”, disse ele numa reunião com colegas da indústria.

Muita gente de talento já me perguntou como se entra no mercado de quadrinhos. Se tivessem talento mesmo, a primeira resposta que eu dava era: “Por que você gostaria de entrar no mercado de quadrinhos?”. Porque mesmo com sucesso, mesmo se você alcançar o que se considera o pináculo do sucesso nos quadrinhos, você terá menos êxito, menos segurança e menos público que alguém de nível médio na televisão, no rádio, no cinema e no que mais tiver. É um mercado no qual o criador (...) não é dono de sua criação. A editora é a dona. (...) Não é patético entrar num mercado onde o máximo que se pode dizer a um criativo é que ele está fazendo estágio para entrar numa área melhor? Por que não ir direto para essa área melhor?

“Eu diria a qualquer cartunista com uma ideia na cabeça”, concluiu Lee, “para pensar duas vezes antes de entregá-la a uma editora”.

Ele procurou uma forma de experimentar a vida fora não só das fronteiras de Goodman, mas dos quadrinhos como um todo. Solidificou a amizade com Alain Resnais, o diretor de elogiados filmes-arte, como *Hiroshima, meu amor* e *O ano passado em Marienbad*, e que, assim como Fellini, era fã confesso da Marvel Comics. Diferente de Fellini, Resnais queria mais que demonstrar sua admiração. Queria trabalhar com Lee num roteiro de cinema.

O criador de monstros [*The Monster Maker*] é uma fantasia realista sobre um produtor de cinema frustrado que supera suas frustrações tentando resolver o problema da poluição”, Lee contou ao *The New York Times* quanto a seu filme de temática ecológica. “Vai ter um monte de simbolismo – e de lixo.” Tendo um protagonista da baixa cultura convencido a seguir uma vocação mais digna após ouvir a esposa, era difícil não ver *The Monster Maker* como autobiografia. Talvez fosse assim que Lee enxergasse sua jornada, de homem que passara de criador de produto picareta a merecedor de lugar digno no mundo, falando dos males sociais. Para dedicar mais tempo ao roteiro de *The Monster Maker*, pela

primeira vez na vida, Stan Lee tirou um sabático dos roteiros de quadrinhos.

De início foi difícil para Lee soltar os títulos prata da casa, os que nunca confiara a mais ninguém. Assim como nenhuma arte lhe agradava tanto quanto a de Jack Kirby, nenhum roteiro o agradava tanto quanto o seu. Mas ele dera tudo de si na série do *Surfista Prateado*, e ela acabara cancelada. Valia a pena se esforçar? Assim, ele entregou as chaves aos que melhor haviam absorvido seu estilo e que conseguiriam gerar simulacros menos remendados das antigas glórias: *O Surpreendente Homem-Aranha* ficou com Roy Thomas, *Quarteto Fantástico* com Archie Goodwin e *Capitão América* com Gary Friedrich. E o que mais surpreendeu os fãs da Marvel foi que *Thor* passou para um adolescente chamado Gerry Conway.

Nascido no Brooklyn, Conway tinha oito anos quando *Quarteto Fantástico* n. 1 chegou às bancas. Aos dezesseis, ele já fazia roteiros para a DC Comics; pouco depois, conheceu Roy Thomas, que lhe passou um teste de roteiro da Marvel. Mas Lee, como sempre, não se impressionou com a forma como outro roteirista lidava com os personagens de quem sempre cuidara.

“Escreve muito bem para um garoto de dezessete anos”, argumentou Thomas.

Lee, que havia entrado no escritório da Marvel justamente com aquela idade, congelou. “Sim, mas não conseguimos alguém que escreva muito bem mesmo sendo um garoto de *vinte e cinco* anos?”

Depois de escrever uma única história de Ka-Zar em *Astonishing Tales*, contudo, Conway ganhou a vaga de roteiro em *Demolidor*. Logo tinha virado o faz-tudo oficial da Marvel. Assim como Thomas vinha pegando as sobras, os títulos para os quais Lee não tinha tempo, Conway cobriu *Homem de Ferro*, *O Príncipe Submarino* e *O Incrível Hulk*. Ele conseguiu equilibrar *Demolidor* armando uma parceria entre o herói e a Viúva Negra, que Gene Colan desenhava como uma Ann-Margret acrobata, uma sereia de colante com longos cabelos ruivos.⁶⁹ (“Acho que havia uma química natural entre os dois”, disse Conway. “Acho que a Viúva Negra de Gene foi a primeira gostosa com atitude dos quadrinhos.”)

Mas o *Thor* de Conway, ilustrado por John Buscema e seu irmão mais novo, Sal, num estilo falso-Kirby, estava diante da mesma escalada que o

Surpreendente Homem-Aranha de Thomas e o *Quarteto Fantástico* de Goodwin. Não havia somente as sombras de Lee e Kirby, mas também as diretrizes para preservar o *status quo*; a evolução dos personagens foi substituída por anúncios de utilidade pública. *Capitão América*, que vendia mal, virou *Capitão América e Falcão*, e a nova coestrela afro-americana começou a namorar e a discutir com uma militante negra chamada Leila. Os Vingadores trataram de feminismo; o Príncipe Submarino tratou de ecologia; e o Incrível Hulk, Thor e Inumanos visitaram o gueto. Diversão era isso?⁷⁰ Fazia um ou dois anos que não saíam novos títulos de super-heróis – os lançamentos estavam limitados a incursões de gênero e de baixo custo, como *Pistoleiros do Oeste* [*Western Gunfighters*], *Os Picuruchos* [*Lil' Kids*], *Nossa história de amor* [*Our Love Story*], *Spoof: o lado louco da vida* [*Spoof*], *Harvey e Medo* [*Fear*]. Havia uma sensação cada vez maior nas seções de cartas e nos fanzines de que a Marvel estava se tornando cópia de si mesma. Uma edição de *Quarteto Fantástico* incluiu arte apropriada de uma história não utilizada de Kirby. Na tentativa de incentivar os roteiristas e artistas da Marvel a continuar criando novos personagens enquanto ele estava de licença, Lee sugeriu novas antologias como *Marvel Feature*, *Marvel Spotlight* e *Marvel Premiere*. Mas os Defensores [*The Defenders*], primeira superequipe a surgir em oito anos, em *Marvel Feature*, não incluía novos personagens – simplesmente juntava Doutor Estranho, Príncipe Submarino e Hulk. *Marvel Premiere* estrelava um personagem chamado Adam Warlock – mas era apenas uma versão rebatizada do personagem que Kirby introduzira em 1967, atualizado por Roy Thomas e Gil Kane como uma espécie de *peacenik* cósmico à la *Jesus Christ Superstar*, que andava por aí de cabelos compridos e desafiando autoridades de toda estirpe. O gibi Marvel mais empolgante de 1971, por consenso dos fãs, foi um arco de histórias de *Vingadores* chamado “A Guerra Kree-Skrull”, no qual Thomas e Neal Adams reencontraram-se para redescobrirem a tradição dos épicos espaciais que duravam várias edições. Foi uma jornada ambiciosa, muitas vezes emocionante, que passou por várias mitologias Marvel. Estavam em destaque não apenas duas raças alienígenas em guerra, a Zona Negativa, o Capitão Marvel e os Inumanos, mas também a participação de heróis da era Timely, como Anjo, Caveira Flamejante [*Blazing Skull*], Barbatana [*Fin*], Patriota e o Visão original. Fazendo

homenagens ao que lhe precedera, o Thomas de “A Guerra Kree-Skrull” parecia querer uma turnê pelos recônditos discrepantes do universo Marvel armado de pазinha de lixo e cola, recolhendo os detritos que Lee e Kirby haviam deixado para trás e fazendo tudo se encaixar. É discutível se ele alcançou novos níveis de êxtase intertextual ou se apenas deixou os leitores se questionando sobre o grandioso e derradeiro eco das glórias passadas, os vapores inebriantes de um tanque vazio.

Enquanto os quadrinhos seguiam sossegados sem Lee nem Kirby, Martin Goodman incubava um plano maléfico para conquistar a DC de uma vez por todas. Quando Marvel e DC acordaram subir o preço dos gibis (que só fora aumentado de 10 para 12 *cents* em 1962 e para 15 em 1969), o acerto informal pedia que as séries expandissem de 36 para 52 páginas – mas ao colossal valor de 25 *cents* por exemplar. Passado um mês, Goodman imediatamente voltou a menos páginas por 20 *cents* e ofereceu aos donos das bancas uma margem maior de lucro, garantindo à Marvel mais espaço na banca. A arrastada DC tentou fazer alarde com seu preço mais alto e gibis mais grossos, mas levou uma sova; quando enfim decidiu voltar aos 20 *cents*, já havia perdido tanto a batalha quanto a guerra. Pela primeira vez na história, a Marvel Comics era a editora de quadrinhos número um no mundo. Quando Goodman ouviu a notícia, levou os funcionários da Marvel para jantar no mesmo reduto pós-expediente do pessoal da DC, bem na frente do prédio da concorrente.

Infelizmente, ser líder na indústria de quadrinhos era algo dúbio. Tanto Marvel quanto DC conseguiam atrair cobertura da mídia por conta da dita relevância de questões sociais em suas histórias – a matéria de capa da revista *New York* destacava, levemente enganada, “A radicalização dos super-heróis” – mas o impacto nas contas era mínimo. A Marvel já perdera até o *status* de oprimida. Nos círculos profissionais, os resmungos de Ditko e Wally Wood já eram de conhecimento público há um bom tempo, e muitos eram contra a falta de controle criativo tanto na Marvel quanto na DC. Mas, com a saída de Kirby e a ascensão de uma rede organizada de fãs fazendo número em seus zines e convenções, fofocas e acusações começaram a se espalhar como incêndio na floresta.

A mão de obra, enfim com seu palanque, ficou contente em ver revelado o que havia por trás da cortina. Neal Adams, na época trabalhando em

Lanterna Verde na DC e em *Vingadores* na Marvel, era uma raridade: um artista com popularidade bastante para se recusar a ser exclusivo de uma editora. Numa convenção de Nova York, diante do público, ele foi franco em revelar as estratégias de negócio de suas empregadoras. O objetivo da DC, disse ele, “deve ser aumentar os preços um pouco mais, tentando construir o mercado para séries de 50 *cents*. A Marvel acha que pode entupir o mercado de séries a 20 *cents* e assim conquistar tudo. É até capaz que esteja certa. São duas empresas grandes, e essa competição é muito sadia. Espero que nenhuma vença”.

O roteiro de Lee e Resnais para *The Monster Maker* foi vendido por US\$ 25 mil, embora nunca viesse a ser rodado. Lee voltou de seu sabático e encontrou a Marvel nas alturas, ganhando perfil na *Rolling Stone* com direito a ilustração de capa com o Hulk. Quem escreveu a matéria foi Robin Green, antiga secretária de Lee, que o havia encontrado num estado levemente sensível. Ele perguntou se ela seria “gentil”, destacando que “o mundo é hostil”. Havia rumores de que ele estava infeliz na Marvel, chegando a considerar propostas de mudar-se para a DC quando seu contrato expirasse. “Stan está sozinho no seu canto, ainda de Olho no Futuro e sorriso nos lábios, mas às vezes fica meio cabisbaixo”, escreveu Green. Ele era maniático, nervoso: “Pergunto onde ele gostaria de sentar”, escreveu ela, “e ele responde: ‘Você faça o que achar melhor! Coma uma azedinha! Sinta-se em casa!’”. Conversamos um tempo, depois rodei o gravador para ver se estávamos dando conta do assunto e Stan disse: ‘Olhe, ficou muito sentimentalóide, eu não ia gostar de mim mesmo se não me conhecesse e me ouvisse falando desse jeito. Eu tenho que parecer mais durão’”. Lee falou sobre a solidão da escrita e do desinteresse da esposa e da filha pelos quadrinhos. Enquanto acertava a peruca.

Na DC, as novas criações de Kirby – *Os Novos Deuses*, *Senhor Milagre* e *O Povo da Eternidade*, que constituíam o assim chamado Quarto Mundo – já haviam começado a sair. Eram os heróis da próxima geração, com os quais Kirby queria substituir Thor e os outros “deuses antigos” depois daquela trama do Ragnarok, cinco anos antes. Era a rota que Lee não o deixara tomar. Para muitos leitores, a nova obra de Kirby estava em outra rotaçãõ: os corpos eram ainda mais blocudos que antes, e os diálogos,

muito empolados. Mas, diferente do que fazia na Marvel, ele estava tentando ser diferente.

A sede da Marvel ficou aguardando os trabalhos de Kirby na DC com a respiração trancada. Adoravam Kirby, mas oravam culposamente para que seus novos projetos fossem um fracasso. Se a DC conseguisse capitalizar o talento de Kirby como a Marvel... bom, os resultados eram impensáveis. A Marvel nunca sobreviveria a uma concorrência dessas. O arte-finalista Vince Colletta fazia fotocópias das páginas de Kirby no escritório da DC e mandava para a Marvel, onde elas iam parar nas paredes. A Marvel chamava os seus artistas de capa para reuniões, pedindo análises do trabalho de Kirby.

Kirby não tinha vergonha de comparar o novo patrão ao antigo. “Não sinto a mesma repressão que tinha na Marvel”, disse a um entrevistador. “Eu nunca recebia crédito pelos meus roteiros. Na Marvel, a maior parte da escrita fica a cargo do artista, com base num argumento. O Quarteto Fantástico, disse ele, “foi ideia minha. Foi minha ideia fazer daquele jeito; foi minha ideia explorar daquele jeito. Não estou dizendo que Stan não teve nada a ver com aquilo. Claro que teve. Nós conversávamos. Aconteceu de eu começar a trabalhar em casa e não passar mais no escritório. Eu trabalhava tudo aquilo em casa e mandava para lá. Eu tinha de dar novas ideias para série vender. Eu estava frustrado porque precisava ter ideias novas, e aí vinha alguém e as tirava de mim”.

As farpas mais ásperas, porém, ainda estavam por vir. Em *Senhor Milagre* n. 6, Kirby apresentou Funky Flashman, um marqueteiro de fala macia e vendedor nato que guardava semelhança mais que passageira com Stan Lee. Funky Flashman, careca e de barba feita, começava o dia vestindo uma máscara com peruca e barba e então saía por aí falando frases cheias de aliterações e de promessas que não tinha como cumprir. “Todas as grandes palavras, citações e clichês já escritos estão à minha disposição! Mesmo que eu diga ao contrário, as pessoinhas vão ouvir! Maravilhadas! Estupefatas! Reverentes! Elas vão ouvir o Funky!” Sempre na sua cola, havia Houseroy, assistente afetado (“Mestre Funky! Meu líder!”) que tinha a aparência suspeita de Roy Thomas. No fim da história, Funky Flashman entrega Houseroy em sacrifício, sem pestanejar, a um quarteto de guerreiros furiosos. E foge sorrateiramente.

Roy Thomas reagiu contra sua representação por Kirby e contra “as alucinações quase paranoicas de que ele criou todos os heróis Marvel por conta própria ou mesmo de que escreveu as histórias.” Lee manteve silêncio sobre Funky Flashman, mas, em privado, estava magoado e zangado. Parou de usar a barba para manter distância de sua caricatura.

Foi um momento especialmente inoportuno para a Marvel ter problemas de relações públicas. Em 1971, com o fiasco da Marvelmania no retrovisor, Chip Goodman havia licenciado os personagens Marvel para um promotor de *shows* com cabelos desgrenhados chamado Steve Lemberg, que tinha planos de adaptar as aventuras dos heróis para musicais de palco, radioteatro e filmes. A primeira parte da campanha promocional de Lemberg envolvia transformar Stan Lee numa verdadeira celebridade. Ele foi rápido em organizar um evento no Carnegie Hall em torno de Lee. “Uma noite nababesca de cultura cataclísmica com os amigos da vizinhança da Marvel!”, berrava o Homem-Aranha num anúncio do *The New York Times* para o evento de 5 de janeiro de 1972. Ao custo de US\$ 25 mil, Lemberg não teria o dinheiro de volta mesmo que vendesse todos os ingressos – o espetáculo era uma perda calculada, projetado simplesmente para aumentar a notoriedade de Lee além dos círculos dos quadrinhos. De bigode e óculos de sol – ele não podia deixar de ser um pouco *funky*, um pouco *flashy* – Stan the Man deu o melhor de si. Mas o resultado foi confuso, sem pé nem cabeça, com improvisações falhas e fantasias de super-herói baratas e feitas com Lycra e canetinha. Os convidados que se angariaram para fazer leituras dramáticas ou apresentações musicais não poderiam ser mais díspares: Alain Resnais; os atores René Auberjonois, Peter Boyle e Chuck McCann; o escritor Tom Wolfe; Dennis Wilson, dos Beach Boys; o baterista de *jazz* Chico Hamilton; e Eddie Carmel, que tinha o título do *Livro Guinness dos Recordes* de homem mais alto do mundo. A esposa e a filha de Lee recitaram um poema que Lee havia escrito: “Deus acordou”. Um *slide show* era projetado em duas telas, e as imagens toscas contrastavam com as cortinas vivas do Carnegie Hall; um trio *rock-and-roll* composto por Roy Thomas, Herb Trimpe e Barry Smith fez o cover de “Be-Bop-A-Lula”; e, segundo alguns relatos, o público entediado rasgou seus gibis e os transformou em aviõezinhos de papel para jogar no palco. Quando a

coisa toda acabou, Gerry Conway foi aos bastidores dar os parabéns a Lee e viu que o chefe estava pálido. Parecia, disse Conway, “um cervo em frente dos faróis”.

Lee tirou férias logo depois. Visitou a casa de condomínio com carpete turquesa que Goodman comprara em Palm Beach, Flórida, e sentaram-se no terraço que dava para o Atlântico, conversando com um jornalista sobre como era vender 50 milhões de gibis por ano em mais de cem países. Mas Lee, pelo jeito, só queria conversar sobre o personagem kirbyano que ele não conseguira transformar em sucesso. “Embora o Surfista tivesse altos índices nas nossas pesquisas em faculdades e no ensino médio, as criancinhas não o entendiam. Talvez não tivesse ação o bastante, não tivesse absurdos. Talvez porque o Surfista fosse todo branco, não tivesse uniforme. Ou por ser careca. Ou por não ter quartel-general na Terra nem identidade dupla.”

“Acho que, psicologicamente, o leitor potencial não dava muita bola para surfe”, Goodman acrescentou, irônico. “Por isso que demos cabo dele.”

“O Surfista vai voltar”, insistiu Lee. “Talvez com algumas alterações. Estamos pensando nas alterações. Mas recebemos milhares de cartas sobre o cancelamento, e agora posso dizer com certeza que o Surfista vai voltar.”

Os dois olharam para o oceano. O repórter não sabia, mas Martin Goodman, com 64 anos, estava a poucas semanas da aposentadoria.

Logo após seu pai deixar a empresa que fundara, Chip levou a esposa Roberta a um jantar em honra ao presidente da Cadence Industries, Sheldon Feinberg. “Ele disse que não podíamos sair antes dele”, lembrou-se Roberta. “E foi a primeira vez que nos demos conta que as coisas iam ser diferentes sem o Martin.”

Feinberg não era *expert* em quadrinhos, mas até ele reconhecia as implicações ameaçadoras de Stan Lee pular para a DC. Numa reviravolta surpresa, Feinberg deu uma promoção dupla a Lee, de presidente e *publisher* da Marvel Comics. Lee não ficaria mais de mãos amarradas diante dos Goodmans. Poderia publicar revistas em preto e branco; teria a palavra final quanto às capas; poderia ressuscitar o Surfista Prateado.

No dia em que Lee recebeu a notícia, um velho amigo passou na sede da Marvel.

“Mas quem vai ser o editor?”, perguntou o amigo.

Lee deu de ombros. “Ah, um carinho aí.”

“Stan tentou me passar o cargo de um jeito meio tosco”, Roy Thomas recordou anos depois. “Ele não queria abrir mão daquilo que o tornava mais famoso, que era ser a potência criativa por trás da Marvel Comics.” De início, Lee queria dividir seu antigo emprego entre o gerente de produção John Verpoorten, Frank Giacoia (como diretor de arte assistente) e Thomas, que ganharia apenas o título de “editor de histórias”. Foi só depois de perceber que a hierarquia ambígua e a estrutura triangular lhe causariam problemas de gestão que Lee cedeu o título de editor-chefe a Thomas.

Enquanto isso, Chip Goodman, que vinha se preparando para assumir os negócios do pai desde que deixara a faculdade, em meados dos anos 1960, continuaria escondido nas revistas masculinas. Quem não era visto não era lembrado, no ponto de vista de Lee.

Mas Chip já deixara seu legado na Marvel – ele havia vendido os direitos de quase tudo para o cinema. Steve Lemberg, assim como Robert Lawrence (*Marvel Super Heroes*) e Don Wallace (Marvelmania), ficaram estupefatos com quanto conseguiram por um custo mínimo. “Eu tinha mais direitos sobre a Marvel do que a própria Marvel”, devaneou Lemberg. Após um preço inicial de US\$ 2,5 mil, ele podia renovar indefinidamente, com controle criativo total e exclusivo de todos os personagens. “A única decisão que Chip tomou na vida foi me entregar os direitos de todos os seus quadrinhos. Eles me passaram um contrato de 22 páginas com direitos integrados, preferências; eu podia fazer o que eu quisesse. Filmes, discos, qualquer coisa. Foi uma viagem.” Falava-se em uma série de Thor para o rádio, que ia passar em 65 capítulos de cinco minutos; um *show* de *rock* de arena orçado em US\$ 2,5 milhões, baseado em vários personagens; e um filme do Surfista Prateado estrelando Dennis Wilson, dos Beach Boys. Mas tudo ficou na gaveta, enquanto Lemberg montava um LP de *rock* chamado *Spider-Man: From Beyond the Grave* (“Homem-Aranha: do além-túmulo”), com o ex-vocalista dos Archies. A Marvel teria que esperar um pouco mais para dominar o mundo.

“É hora de começar a Fase Dois”, Lee declarou nas suas colunas “Bullpen Bulletin”. “Homem algum, grupo algum, editora alguma pode viver de glórias passadas – e a Marvel ainda é jovem demais, poderosa demais, inocente e faceira demais para se acomodar e atirar-se ao sol dos sucessos de outrora. (...) Se você acha que estava ligado antes, o melhor ainda está por vir – espere só para ver! Pegue essa onda! Olho no futuro! A Marvel vai vir com tudo de novo!” Agitado depois de tanto tempo à sombra de Martin Goodman, Lee rapidamente foi atrás de novos e sofisticados empreendimentos. Começou a escalar eruditos, como Anthony Burgess, Kurt Vonnegut e Vaclav Havel para escrever uma linha de quadrinhos adultos (Tom Stoppard também demonstrou interesse). Convidou o ex-editor da *Mad* (e pai da cena de quadrinhos *underground*) Harvey Kurtzman para editar uma revista satírica chamada *Bedlam*.⁷¹ Recorreu ao lendário Will Eisner, que enviou cartas a colaboradores potenciais dizendo que publicaria uma revista financiada pela Marvel que seria “nem superficial, tampouco boca-suja, muito menos de mau gosto”. Lee também convidou o editor *underground* Denis Kitchen a Nova York para discutir a produção de uma antologia que traria artistas de centro-esquerda como Kim Deitch, Art Spiegelman e Basil Wolverton. Kitchen exigiu que os artistas mantivessem os direitos sobre os personagens e suas artes.

Lee decidiu que precisava seguir as regras de Kitchen se a Marvel quisesse ter apelo entre os públicos mais modernos. “Um dos pontos fortes da Marvel”, dizia um memorando de *marketing*, “sempre foi o grande número de alunos de ensino médio e faculdade que leem nossas publicações. Contudo, todo dia uma nova safra de filmes sexualizados e *undergrounds comix* atrevidos, bem como a proliferação de revistas de nudismo, compete conosco por esse público volátil”. O memorando prosseguia, sugerindo que os produtos da editora deveriam estar à venda em postos de gasolina, lojas de discos, livrarias e “butiques da juventude”. Mas a Marvel perdeu o bonde – não percebeu que até a cena *underground* já havia saturado.

Dentre todas as tentativas de Lee de chegar a um público “sofisticado”, apenas o projeto com Kitchen deu frutos. Porém, quando *Comix Book* n. 1 foi publicada, saiu sem o logo da Marvel. O produto final, que permitia nudez parcial e uma seleção negociada de imprecisões, ocupou um limbo

desconfortável entre as estripulias usuais dos artistas, com sexo e drogas, e o estilo relativamente inócuo da Marvel. Lee cancelou a revista depois de três edições, justificando vendas baixas, mas Kitchen ficou se perguntando se não havia abalado a estrutura corporativa. Um cartunista *underground* que visitou o escritório da Marvel ouviu os funcionários perguntando por que “os *hippies*” estavam levando tratamento diferenciado. “Todos os outros que trabalhavam para a Marvel – no Bullpen e os *freelancers* – todos começaram a tratá-lo mal”, disse Denis Kitchen, “porque estavam com rancor dos recém-chegados que tinham privilégios que eles não tinham”.

Os gibis da Marvel estavam com circulação em queda similar a de todas as outras editoras. A Marvel mantinha sua posição de número um por meio de uma guerra de desgaste, expandindo sua linha de títulos sem parar. Apesar das vendas baixas, ganhava mais espaço na banca e tentava vencer a DC no volume. Stan Lee projetou o retorno das revistas em preto e branco, que tinha em mente desde que Goodman cancelara *Savage Tales*. Como as alterações recentes no Código de Ética dos Quadrinhos haviam liberado vampiros e lobisomens, começaram a sair das rotativas *Drácula vive* [*Dracula Lives*], *Monstros à solta* [*Monsters Unleashed*], *Contos de zumbi* [*Tales of the Zombie*] e *Contos de vampiro* [*Vampire Tales*], cada uma com 76 páginas de conteúdo por mês.

Combinada a uma escalada crescente de republicações das obras de Lee & Kirby dos anos 1960, algumas ideias de novos super-heróis, a maioria delas a cargo de Lee, também começaram a sair regularmente para dar fim à seca de invocação nos últimos anos. Mas esses novos títulos eram mais transparentes na sua ligação a estratégias de tendências e negócios (e restrições mais frouxas do Código de Ética), do que, digamos, *Thor* ou *Homem de Ferro*. “Quando quer que se aviste uma tendência”, dizia um plano de objetivos de *marketing*, “onde quer que se vejam leituras a se suprir para os leitores da ‘geração de agora’, a Marvel vai empreender esforços para dominar essas tendências e atender essa demanda”. Monstros de domínio público foram repensados como supervilões e anti-heróis prontos para registro de marca (*A tumba de Drácula, Lobisomem*); até o Fera, ex-integrante dos X-Men, foi repensado como um personagem peludo, meio monstro. Pouco depois de Evil Knievel anunciar planos para

saltar o Snake River Canyon, Gary Friedrich, Roy Thomas e o artista Mike Ploog criaram o Motoqueiro Fantasma [*Ghost Rider*], motociclista *showman* de crânio flamejante. *Luke Cage, Herói de Aluguel* [*Luke Cage, Hero for Hire*] seguia as proezas de um ex-presidiário cheio de gírias da malandragem do Harlem, inspirado em *Shaft*, que cobrava pelas suas boas ações.

A linha estava com cerca de quarenta títulos que saíam mensalmente. “Se chegávamos a tocar na ideia de uma série”, disse Thomas, “ela imediatamente tinha que entrar na pauta e sair poucos meses depois”. A Marvel mudou-se para uma sede maior na mesma rua, na Madison Avenue 575. Um visitante descreveu o espaço quando estava em fase de finalização: “A sala de espera era frigidamente moderna, com móveis pastel e nem sinal de quadrinhos. O lar de Homem-Aranha, Thor e Quarteto Fantástico podia ser a recepção de um escritório de contabilidade.”

Mas a esterilidade corporativa tinha seus limites: mais uma vez havia um Bullpen de verdade, um espaço onde a equipe de produção podia se alongar, com gibis grudados nas paredes e transbordando das prateleiras. John Romita foi nomeado diretor de arte oficial, título que Lee mantivera até então para si. Os funcionários e *freelancers* que se enxameavam em volta de Romita e John Verpoorten no Bullpen – Frank Giacoia, Mike Esposito, Jack Abel, Danny Crespi, Morrie Kuramoto, Vince Colletta, George Roussos – tinham, somando, por volta de dois séculos de experiência com quadrinhos; muitos deles haviam trabalhado para a Atlas ainda nos anos 1950. Eram os vínculos que restavam com a indústria de quadrinhos do passado, um mundo de Pall Malls, gravatas, sanduíche de carne enlatada e beisebol no rádio. Chegava às suas mesas uma corrente incessante de páginas de *freelancers* veteranos, os quais, graças à expansão da Marvel, viam-se na maior demanda que tinham em décadas.

Os quadrinhos, porém, estavam cada vez mais virando coisa de jovem. Lee voltara a escrever *O Surpreendente Homem-Aranha* e *Quarteto Fantástico* depois do sabático, mas deixou-os de novo ao ser promovido a *publisher* e presidente, dessa vez em caráter definitivo. Gerry Conway, que ainda nem tinha vinte anos, assumiu *Homem-Aranha*, a série mais popular da Marvel. Depois de alguns meses com Roy Thomas, *Quarteto Fantástico* também passou para Conway.

Thomas estava ocupado recrutando novos talentos do mundo dos fanzines e das convenções. Conhecia uma rede inteira de caras que haviam crescido absorvendo o estilo de Lee e que estavam terminando a faculdade, loucos por serviço. O que a Marvel tinha a perder se os deixasse tentar virar a maré das vendas? De modo mais modesto, era um repeteco do que Hollywood vinha sentindo há alguns anos, depois que uma sucessão de desastres de alto orçamento e os sucessos de *Sem destino* e *Bonnie e Clyde: uma rajada de balas* convenceram os estúdios que eles deviam liberar dinheiro para os formandos mais agressivos das faculdades de cinema e torcer pelo melhor. Os leitores devotos de quadrinhos vinham de todo o país, embora houvesse alguns bolsões – St. Louis, Indianápolis, Detroit – onde conluios de fãs haviam melhor incubado a obsessão. Eles iam a Nova York e participavam das reuniões mensais da “Primeira Sexta-Feira” no apartamento de Roy Thomas. Bill Everett passava por lá, assim como Neal Adams, Denny O’Neil, Archie Goodwin, para repassar conselhos e contratos.

Esse *networking* já vinha acontecendo havia alguns anos, e o resultado aparecia nas revistas de terror em preto e branco de Jim Warren e nas de terror colorido da DC. Porém, por volta de 1972, o influxo atingira massa crítica. O artista Jeff Jones assumiu as rédeas e ampliou as festas da Primeira Sexta, e Neal Adams e Dick Giordano criaram seu próprio estúdio, o Continuity, o que deu a primeira experiência profissional a diversos aspirantes. A incipiente Skywald começara a contratar. E, por fim, a Marvel abriu as portas. Nos cinco anos desde Steranko e Adams, praticamente ninguém conseguira entrar na Casa das Ideias, e aqueles que conseguiram tiveram que dar duro – Barry Smith chegou da Inglaterra e sua vida resumia-se a uma mala de roupas; Rich Buckler, de Detroit, subsistia a base de bolachas de água e sal e misto-quente. Mas nos meses que se seguiram à promoção de Roy Thomas a editor-chefe, com a expansão da linha Marvel, as páginas passaram a ser preenchidas com o trabalho de mais de uma dúzia de novos artistas, que sintetizavam a assinatura visual de seus precursores e criavam estilos ainda mais complexos.

Havia também uma nova safra de roteiristas, muitos dos quais vieram de uma porta giratória de cargos. Depois que Steve Englehart, objeto de consciência [72](#) barbudo e de óculos, vindo de Indianápolis, assumiu o

cargo de editor-assistente de Gary Friedrich,⁷³ ele virou roteirista de *Os Defensores* e, depois, do patinante *Capitão América*. Quando ficou também com *Os Vingadores*, convenceu Thomas a deixá-lo fazer uma história de oito capítulos que ia e vinha entre esse título e *Os Defensores*. Foi o primeiro *crossover* Marvel. Englehart decidiu virar roteirista em turno integral.

Steve Gerber, fumante compulsivo, de perspicácia aguda e obcecado por Camus, que conhecera Roy Thomas no Missouri, assumiu o cargo de Englehart na firma. Gerber havia trabalhado de vendedor na loja de carros usados do tio em St. Louis, mas sua honestidade compulsiva, afirmava ele, levou-o à demissão. Ele e a família recém-formada viviam de assistência social até ele conseguir emprego de DJ, depois numa agência de publicidade, onde labutava sob luzes fluorescentes, fazendo o texto de comerciais de banco. “Você tem que me ajudar. Assim eu vou morrer”, escreveu numa carta a Thomas. Seis meses depois, ele estava em Nova York, trabalhando na Marvel a US\$ 125 por mês. Complementava o salário escrevendo *Adventure Into Fear*, que estrelava o naufrago de *Savage Tales* Homem-Coisa [*Man-Thing*].

Marv Wolfman, nova-iorquino nato, veio a seguir. Wolfman e seu melhor amigo de infância, Len Wein, eram tão inseparáveis e tão parecidos que outros fãs haviam passado a chamá-los “LenMarv”. Eles haviam feito um pacto de entrar juntos no mercado de quadrinhos e, assim que chegaram no ensino médio, seguiram obedientemente o *checklist* da trajetória de fã a profissional: fizeram excursões pelo escritório da DC Comics, lançaram zines mimeografados (num deles, Wolfman publicou o primeiro conto de Stephen King), organizaram convenções e até visitaram a casa de Jack Kirby depois do colégio para assisti-lo desenhar enquanto Roz lhes trazia sanduíches e leite. Quando apareceram na Marvel, Flo Steinberg lhes disse: “Desejo tudo de bom a vocês e que terminem o colégio”. Depois da formatura, prestaram serviços esporádicos para a DC, incluindo a criação de um herói negro que o editor Carmine Infantino cortou na ultimíssima hora. Agora eles estavam decididos a ir com tudo: Wein morava com Gerry Conway e escrevia gibis de terror para a DC, e Wolfman, que vinha trabalhando na Warren, entrou no quadro da Marvel para ajudá-los a lançar as revistas em preto e branco.

Don McGregor – um diminuto aspirante a cineasta, de fala rápida, vindo de Rhode Island, cujos comentários apareciam com frequência na seção de cartas da Marvel e cujas histórias haviam saído em revistas da Warren – vendeu a casa, mudou-se com esposa e filha bebê para o Bronx, começou a fazer revisão de texto e ficou aguardando a chance de ser roteirista.

Tony Isabella, católico devoto e *office boy* do *Cleveland Plain Dealer*, mudou-se para Nova York para ser assistente de Sol Brodsky, que voltara à Marvel e era responsável pela reformatação dos quadrinhos para o mercado britânico. Isabella também começou a ajudar nas revistas de monstros.

“Era como você assistir a um filme de trinta anos atrás”, lembra-se Jim Salicrup, que aos quinze anos virou estagiário informal da Marvel, em 1972, “e ele tem uma estrela de décadas passadas, e os coadjuvantes menores são gente nova que anos depois ia virar estrela. Lembro de ter um acesso de fã com gente tipo Bill Everett, que voltaria à firma para trabalhar com Steve Gerber num bocado de edições bem estranhas de *O Príncipe Submarino*. Era uma mistura estranha de gente que entrava e saía”.

Mas a saúde de Bill Everett estava na pior, após anos de bebedeira. Embora estivesse sóbrio havia três anos, ele sofreu um ataque cardíaco em fins de 1972; morreu no fevereiro seguinte, aos 55 anos. Pouco depois, Syd Shores, 59 anos, morreu de convulsão cardíaca. Quando Stan Lee completou cinquenta anos, a idade média dos artistas dos principais títulos de super-herói da linha – *O Surpreendente Homem-Aranha*, *Os Vingadores*, *Capitão América*, *Demolidor*, *Quarteto Fantástico*, *O Incrível Hulk*, *Homem de Ferro*, *O Príncipe Submarino* e *Thor* – era 43 anos. A idade média dos roteiristas era 23 anos.

As coisas estavam mudando na Marvel Comics.

⁶⁵ O projeto acabou abandonado quando o alto escalão da Marvel o considerou politicamente radical. (N. do A.)

⁶⁶ Lee também recebeu sinal verde de Martin Goodman para publicar uma revista em formato *magazine* chamada *Savage Tales*, que não teria supervisão do Código (“Para leitores adultos!”, berrava a capa). A estrela da capa era Conan, o Bárbaro, personagem dos *pulps* de Robert E. Howard do qual a Marvel comprara a licença a US\$ 2 mil por edição, mas cujo gibi mensal não permitia nudez nem decapitações. Também faziam parte da revista “A fúria das Femizonas”, espécie de

pesadelo futurista-feminista no qual “malévolas volúpias” comandavam os homens do século 23; “Irmão Negro”, drama político confuso sobre o governante de um país africano; uma aventura de Ka-Zar; e “Homem-Coisa”, a estreia de um monstro coberto de lodo que habita os pântanos. Goodman cancelou o título depois da primeira edição. (N. do A.)

[67](#) Denny O’Neil e Neal Adams, que vinham encaixando crítica social de toda espécie em *Lanterna Verde/Arqueiro Verde* no mesmo ano, reagiram transformando o ex-parceiro mirim do Arqueiro, Ricardito, em viciado em heroína. Na New York Creation Con daquele ano, Gerry Conway prometeu uma história do Príncipe Submarino na qual o herói “conhece uma prostituta de Nova Orleans, entra num prostíbulo de Nova Orleans e tem poucas e boas com o cafetão. Achamos que seria meio forte, então mudamos tudo para algo mais limpinho... agora são todos viciados. O Código de Ética topou”. (N. do A.)

[68](#) O fanzine mimeografado *Newfangles* disse que Lee vinha confessando a públicos universitários que “quando seu contrato acabar, daqui a três anos, só vão ver as nuvenzinhas de fumaça de quando ele sair correndo”. (N. do A.)

[69](#) O novo uniforme da Viúva Negra, desenhado por John Romita, baseava-se na heroína *Miss Fury*, das tiras de Tarpe Mills do início dos anos 1940, que a Timely havia republicado. (N. do A.)

[70](#) Se antes a Marvel revelava que distúrbios nos *campi* universitários eram coisas de planos ignóbeis do Rei do Crime (*Amazing Spider-Man* n. 68, janeiro de 1969) ou Modok (*Captain America*, dezembro de 1969), agora a discórdia racial também era explicada por supervilões. Tanto os Filhos da Serpente [*Sons of the Serpent*] (*Vingadores* n. 73, fevereiro de 1970) quanto o Caveira Vermelha (*Captain America* n. 143, novembro de 1971) fomentaram distúrbios antirracismo disfarçados de militantes negros. Inferno [*Firebrand*], desencantado ativista pela paz que vira supervilão (“o que quer que o homem erga, estou pronto para derrubar!”), *Homem de Ferro* n. 27, julho de 1970), usava um emblema de punho em riste e atiçava a ira dos guetos. Posteriormente, também se revelou que ele era branco. (N. do A.)

[71](#) “Colocar na capa que é ‘Uma revista Marvel’”, escreveu Kurtzman numa carta de 22 de junho de 1972 a Lee, “anunciá-la como parte da linha – você imagina o que causaria à singularidade da *Life*, da *Fortune*, da *Sports Illustrated* elas terem na capa ‘Uma revista TIME’?.” (N. do A.)

[72](#) Pessoa que recusa a se alistar nas Forças Armadas por motivos ideológicos. Houve um movimento forte de objetores de consciência nos EUA, durante a Guerra do Vietnã. (N. do T.)

[73](#) Friedrich deixou Nova York quando sua vizinha do andar de cima foi estrangulada no próprio apartamento pelo *serial killer* Rodney Alcalá. A esposa de Friedrich sugeriu que era hora de voltar para Missouri. (N. do A.)

5

Stan Lee visitava o escritório alguns dias por semana e ainda conferia as capas. Mas quando não estava forçando a vista para ler os demonstrativos de balanço, os gráficos e os relatórios anuais, assinando licenciamentos de milhares de dólares para criação de produtos com personagens Marvel⁷⁴ ou sendo convocado para reuniões com o chefe da Cadence, Sheldon Feinberg, ia palestrar em *campi* universitários ou reunia-se com produtores, torcendo para levar Homem-Aranha e Hulk às telonas. Não levou muito para ele se cansar das salas de reunião e perceber que não queria mais ser presidente.

Foi nessa época que Albert Einstein Landau entrou em cena. Filho do fundador da Jewish Telegraphic Agency, Jacob Landau, e afilhado de Albert Einstein, Al Landau tinha uma agência de notícias e fotos chamada Transworld Features, que havia anos fornecia material para as revistas de Martin Goodman. Ele vinha se encontrando com Chip – eram vizinhos na Fire Island – e, assim que Chip o apresentou a Feinberg, ele fez de tudo para se congarçar. Landau convidou Feinberg a sua casa para jogarem tênis, ouviu sua ladainha e fez propostas de como ele poderia fazer o negócio crescer. Talvez Feinberg tenha visto um reflexo no diminuto, brusco e agressivo Landau. Quando Chip ouviu a notícia de que Stan Lee estava saindo da presidência, Feinberg já havia contratado o novo amigo. O negócio já estava fechado, e Chip ficara um degrau abaixo na cadeia de comando.

“Chip ficou muito chateado com aquilo, assim como Martin e Jean”, lembra-se a esposa de Chip, Roberta. “Eles consideravam Al um pilantra. Ele não sabia nada do negócio; não era disso que ele entendia. Ele havia usado Chip para chegar a Shelly [Feinberg] e se interpôs entre os dois.”

O contrato de Chip não demoraria a expirar. Quando ele e Landau tiveram um desacordo, a solução para Landau foi clara.

“Você quer ser demitido ou quer se demitir?”, ele perguntou a Chip.

Embora não fosse mais presidente, Lee continuou *publisher* da Marvel Comics – e, com Chip de fora, também *publisher* das revistas masculinas. Cada vez mais, porém, recaía a Roy Thomas fazer a ponte no crescente vão entre os interesses comerciais e editoriais. Uma das primeiras responsabilidades de Thomas como novo editor-chefe foi diversificar ainda mais o Universo Marvel. Como as primeiras tentativas da editora de aliciar leitores negros (Falcão, Luke Cage) estrebuchavam em vendas medíocres, agora se investia de forma igualmente desajeitada nas leitoras, com o lançamento de três quadrinhos que tratavam ostensivamente do poderio feminista.⁷⁵ Para conferir autenticidade (ou espalhafatismo, dependendo do nível de cinismo), cada um dos novos três títulos seria escrito por mulheres. Infelizmente, não havia nenhuma escrevendo para a Marvel no momento, de forma que Thomas se viu forçado a improvisar. Convidou a esposa, Jeanie, a nova esposa do artista de *Hulk* Herb Trimpe, Linda Fite, e a esposa do promotor de convenções Phil Seuling, Carole. Lee inventou as três premissas no mesmo dia, e os títulos já diziam tudo: *A enfermeira da noite* [*Night Nurse*], *As garras da Gata* [*The Claws of the Cat*] e *Shanna, a Mulher-Demônio* [*Shanna The She-Devil*]. No ano de “I Am Woman”, de Helen Reddy,⁷⁶ e do lançamento da revista *Ms.*,⁷⁷ os contos Marvel de enfermeiras *sexy*, bibelôs em roupa de gatinha e rainhas da selva estavam longe de ser revolucionários.⁷⁸ (Lee sugeriu posteriormente que o título *A enfermeira da noite* era o legado final de seu ex-patrão: “Martin Goodman sempre achou que havia algo inerentemente *sexy* em enfermeiras. Eu nunca entendi”.) Foi uma escalação deprimente já de saída. Para Fite, ex-secretária da Marvel e a única das três que tinha experiência na escrita, o problema começava pelo nome da série que lhe atribuíram. “Por que tem que se chamar *A Gata*, Roy?”, ela perguntava. “É para ver as *gatinhas se arranhando*?”

Assim como Luke Cage, a Gata foi submetida a experimentos médicos que lhe deram superpoderes. Em vez de mera superforça, Greer Grant, antes uma dócil dona de casa, ganhou “intuição feminina” ampliada. (Dois anos depois, a personagem foi submetida à radiação que a transformou num ser felino, peludo e malhado, chamado Tigra. Seu uniforme não passava de um biquíni.) A mensagem feminista se perdeu com Wally Wood, que Stan Lee havia contratado para arte-finalizar a capa de *The Cat*

n.1. Wood enviou a Marie Severin a arte a lápis na qual a heroína estava totalmente sem roupa, e Severin – que já estava cheia das estripulias do clube do bolinha – teve que passar tinta branca sobre os mamilos e pelos pubianos da Gata.

Carole Seuling abandonou *Shanna, a Mulher-Demônio* depois de poucos meses, e Thomas entregou as rédeas a Steve Gerber. Na última edição, parecia que Gerber estava usando a HQ como plataforma para questionar o sentido de sua própria existência. Estirada na cama com seu biquíni de pele de leopardo, lendo *O estrangeiro* de Camus, Shanna pergunta-se: “O que eu estou fazendo aqui – exibindo-me pela selva como se fosse uma deusa de filme B dos anos 1940? Vim aqui para fugir da cidade... da violência... da paisagem de plástico. E aí o que eu faço? Construo uma casa na árvore que compete com o Plaza – invisto num relacionamento adolescente com Patrick! É civilizado demais. Eu devia desistir de tudo. Devia viver ao sabor dos elementos. Testar meus limites. Pelo menos assim veríamos se eu sou mesmo a ‘mulher-demônio’ super-humana que dizem que eu sou!”.

A enfermeira da noite teve outros problemas: ao fim de outubro, ao voltar de um fim de semana em Vermont, Jean Thomas comunicou a Roy que eles iam se separar. As raízes da tensão conjugal haviam se plantado no ano anterior, quando Jean se formou no Hunter College e começou a procurar emprego. Lee acenou com a possibilidade de uma vaga de secretária, mas depois desfez a proposta. “Havia algumas pessoas na Marvel, que nunca se revelaram a mim por completo, que acharam que ela seria minha ‘espiã’ nos dias que eu passava escrevendo em casa; por isso ela foi boicotada”, disse Thomas. “Jenie achou que eu devia me demitir. Mas eu quis protelar a decisão, até poder conversar direito com ela, e aí perdi meu momento de ‘ser herói’. Acho que, na cabeça dela, eu havia rodado no teste por não a apoiar.” E, na cabeça de Thomas, seus colegas de serviço, haviam falhado no teste de lealdade. O frescor da inocência se perdera. Ele nunca viria a recuperar o que sentia pela Marvel.

Em questão de nove meses, os três títulos sexo frágil foram cortados. “Dá certa vergonha”, lamentou Thomas. “Dá para fazer negros comprarem gibis sobre brancos, mas era difícil fazer brancos comprarem gibis nos quais o personagem principal é negro. E era ainda mais difícil fazer

meninos comprarem gibis sobre mulheres”.⁷⁹ Com o fracasso da campanha inicial, as personagens femininas que foram introduzidas nas páginas de outros títulos – Tundra [*Thundra*], uma Femizona raivosa em *Quarteto Fantástico*; Mantis, uma ex-prostituta vietnamita em *Os Vingadores*; e, em *Marvel Team-Up*, uma vilã chamada Mata-Homens [*Man-Killer*] – provavelmente não virariam exemplos para as leitoras⁸⁰.

De qualquer forma, a ordem era buscar o apelo “das minorias”. De forma que, no verão de 1973, quando as últimas edições de *A enfermeira da noite* e *A Gata* escapuliram discretamente das bancas, foram prontamente substituídas por esforços redobrados com vistas à diversidade racial. Luke Cage virou convidado especial de destaque em *O Surpreendente Homem-Aranha*, enquanto em seu título próprio, a Marvel carinhosamente anunciava: “boa parte das gírias malandras de Cage será suprimida”. A maldosa afro-americana Sombra da Noite [*Nightshade*] enfrentou *Capitão América e Falcão*; Jim Wilson retornou às páginas de *O Incrível Hulk*. Em *A tumba de Drácula*, Marv Wolfman recuperou Blade, um caçador de vampiros com óculos espelhados e bandoleira que concebera nos anos 1960.⁸¹ O *western* de parceria birracial *Reno Jones and Kid Cassidy: Gunhawks* virou *Reno Jones, Gunhawk* quando a parte branca da dupla foi assassinada. As edições finais de *Shanna, a Mulher-Demônio* apresentaram Nekra, uma mutante albina filha de uma faxineira afro-americana; não surpreende que sua tendência criminosa tivesse conexão com problemas de identidade. Outros novos personagens negros passaram pelo filtro do exotismo internacional: em *Supernatural Thrillers*, Steve Gerber e Rich Buckler introduziram N’Kantu, a Múmia Viva; o xamã haitiano de Len Wein e John Romita chamado Irmão Vodou [*Brother Voodoo*] começou a estrelar *Strange Tales*; e Don McGregor e Rich Buckler trouxeram o Pantera-Negra de volta à sua terra natal, Wakanda, em *Jungle Action*, título anteriormente dedicado a republicar fantasias branco-imperialistas dos anos 1950.

McGregor vinha trabalhando como revisor havia alguns meses, esperando a chance de escrever uma série. O que caía na sua mesa o fazia estremecer. “Na época”, disse ele, “*Jungle Action* era basicamente deuses e deusas loiros na selva, salvando a gentinha nativa da ameaça que fosse. Era um negócio muito racista, e eu não acreditava que a Marvel pudesse publicar

aquilo”. Então, de uma hora para outra, ele foi informado de que os livrinhos baratos de vinte anos atrás estrelando *Lo-Zar, O Magnífico Tharn* [*Tharn the Magnificent*] e *Jane das Selvas* [*Jann of the Jungle*] seriam substituídos. *Jungle Action* agora teria novas aventuras do Pantera-Negra no seu país nativo africano, Wakanda – e McGregor seria o roteirista. “Série na selva não vende. Acho que eles pensaram: ‘Bom, a gente passa para Don uma série na selva, aí vai morrer na praia e pelo menos a gente deu chance para ele’.”

Mas a desconsiderada *Jungle Action* acabou tornando-se veículo perfeito para as perspectivas idiossincráticas de McGregor – como era uma série de baixo escalão, ninguém do alto conferia o que ele estava fazendo até já estar quase sendo lançada, perto demais do prazo para fazer grandes mudanças. Ao lado do artista Rich Buckler (depois substituído pelo afro-americano Billy Graham), McGregor imediatamente embarcou numa densa saga de treze capítulos chamada “A Ira do Pantera”, na qual o *alter ego* do Pantera-Negra, T’Challa, retorna à sua terra natal e encara compatriotas revoltosos de vê-lo como vendido, andando por aí com os Vingadores.

Apenas dois anos antes, numa edição de *Quarteto Fantástico*, a Marvel brevemente tentou distanciar o seu Pantera-Negra de seus homônimos com carga política, rebatizando-o Leopardo Negro. “Não condeno nem absolvo aqueles que assumiram esse nome”, T’Challa diz ao Coisa, num diálogo expositivo cuidadosamente calculado. Agora McGregor colocava o personagem mais fundo do que nunca no terreno político e tratava de questões de masculinidade e patriotismo. Os trajes com correntes de ouro que T’Challa vez por outra ostentava lembravam as vestes *Wattstax* de Isaac Hayes. Mas tinha mais a ver com a tendência da América negra de apropriação dos trajes tradicionais africanos nos anos 1970 do que *Jungle Action* ser mais *blaxploitation*. McGregor investia muito em seus personagens; a formalidade (e a verborragia) que ele dava ao gibi era simbolizada pela descrição da namorada norte-americana do Pantera, Monica Lynne (“ela já fora cantora (...) uma Aretha Franklin em escala menor (...) e mais recentemente passava seus dias como assistente social (...) até que as palavras desse homem calmo e eloquente a convenceram de que ela aprenderia mais sobre estilos de vida alternativos e sobre si mesma, aqui, neste paraíso das selvas”). Mas McGregor também se

divertia: angariando generosos voluntários do Bullpen, ele preenchia as últimas páginas da série com mapas, galerias de *pin-ups* e textos – se não o fizesse, sabia que aquele espaço seria maculado por republicações das antigas histórias na selva.

A característica que distinguiu *Jungle Action* de forma mais imediata, contudo, foi a resistência de McGregor a incluir personagens coadjuvantes brancos, incluindo aí os super-heróis convidados. “Eu achava o seguinte: ‘Você está numa cultura isolada e oculta na África. De onde é que saem esses brancos?’.” Era o único gibi do *mainstream* norte-americano a ter um elenco totalmente negro. Como as vendas continuavam baixas, a distinção não tinha muito valor para a Marvel. Por algum tempo, porém, o cargo de McGregor no quadro de funcionários lhe valeu uma vantagem extra para azeitar as engrenagens editoriais. Ele tinha até um acordo com seu colega de revisão, Steve Gerber: “Você não edita minhas séries”, disse McGregor, “que eu não edito as suas”.

Steve Gerber aceitou a proposta com prazer. Estava mais do que contente em não ser editado; era praticamente impossível para ele trabalhar em chão tranquilo. “Ah, que ótimo!”, ele fez um adolescente revoltar-se no primeiro gibi Marvel que escreveu. “São os caras que estavam nos incomodando lá na *head shop*⁸²!” Diálogos como esses nunca chegariam a *Homem-Aranha*. Gerber teve seu início labutando no gênero de terror, que considerava um “tédio absurdo”. Mas trabalhar na periferia não super-heroica lhe dava oportunidade de fazer experiências. A chamada de *Adventure Into Fear* – “Tudo o que sente medo... queima ao toque do Homem-Coisa!” – resumia a motivação do protagonista, um monstro sem personalidade que simplesmente vagava pelos pântanos de Citrusville, Flórida, causando agonia a quem sentisse medo. Assim, quando o título foi passado a Gerber, ele se viu forçado a procurar caracterização em outro recurso. Depois de determinar que o pântano de Citrusville era a “Encruzilhada do Universo”, ele começou a construir um elenco de apoio extenso e cada vez mais bizarro: os adolescentes Jennifer e Andrew Kale; o avô deles, Joshua, que fazia parte de um culto chamado Zhered-Na, que venerava a Atlântida; o feiticeiro chamado Dakimh; uma turma zangada de operários de construção civil; e Korrek, bárbaro que sai de um pote de manteiga de amendoim. Havia também Wundarr, uma sátira do Superman

tão bem-feita que a DC ameaçou litígio (Lee, contrariado, quase tirou Gerber da série). E havia também um pato falante chamado Howard, que Gerber viria a dizer que lhe ocorreu durante um transe, enquanto datilografava na sua casa do Brooklyn, e os sons de um disco de salsa vinham do apartamento vizinho.

O mais surpreendente é que tudo foi concebido sem o auxílio de psicotrópicos. “Ele era daqueles caras que faziam militância contra alterar a consciência”, disse Steve Englehart. “As bizarrices do Gerber vinham direto do id.” Aos vinte e poucos anos, em St. Louis, Gerber ficara às margens da cultura *hippie*, como observador. “Sempre fui acadêmico demais, crítico e consciente demais para me atirar de cabeça nessas coisas. Parecia-me certa superficialidade filosófica e, além disso, também era uma cena muito violenta.” Esse posicionamento sempre de fora significava que ideologia alguma, fosse esquerda, direita ou centro, era segura. O Matador de Idiotas [*Foolkiller*], um vigilante crente fervoroso com uma arma que era seu “raio da pureza”; Holden Crane, estudante radical irritante, sempre cuspiendo retórica; e F. A. Schist, um industrial atolado em dinheiro – todos tiveram destino curto nas mãos de Gerber. Enquanto a escrita de McGregor era veementemente séria, Gerber havia nascido para ser satírico, incapaz de não ridicularizar qualquer segmento populacional. Ao tapar buraco numa edição de *Capitão América*, ele criou Víbora [*Viper*], um vilão cujo emprego diurno em agência de publicidade lhe tornara uma pessoa amargurada. “Passei anos”, berrava Víbora, “trabalhando no anonimato, vendendo produtos de outros, fazendo fortuna para outros – aniquilando os valores e o meio ambiente de uma nação da privacidade de minha sala... agora deixo para trás esse mundo de flanela!”. Depois dos sermões cívicos impiedosamente sérios dos últimos anos, os leitores que encontravam a crítica social bizarra de Gerber ficavam inclinados a reler o que haviam acabado de ler – aquilo estava acontecendo de verdade?

Logo ele já estava testando a mão em *Homem de Ferro*, *Namor*, o *Príncipe Submarino* e *Demolidor*, sendo que o último trazia a trama envolvendo o editor da *Rolling Stone*, Jann Wenner, e um vilão *hippie* revoltado chamado Angar, que atacava as pessoas com alucinações e gritos guturais. Em *Marvel Two-In-One*, série que o Coisa estrelava ao lado de convidados, Gerber demonstrou que havia conquistado espaço no

Universo Marvel, onde poderiam coexistir Demolidor e Wundarr. Mesmo assim, Gerber dava-se melhor quando estava livre das restrições das franquias mais vigiadas.

Quando ficou claro que Gerber daria melhor roteirista *freelancer* em turno integral do que funcionário – sua apneia noturna lhe rendia noites sem sono, tanto que era comum ele cochilar na mesa –, McGregor recebeu uma sucessão de parceiros de revisão: primeiro Tony Isabella, depois Doug Moench, de Chicago, e então David Anthony Kraft, garoto de dezessete anos vindo da Geórgia.⁸³ Todos eram também roteiristas, e todos tinham o mesmo acordo: não mexa nas minhas coisas que eu não mexo nas suas.

A abordagem mais liberada, vamos ver o que pega de Roy Thomas conduzira à era mais imprevisível – por vezes totalmente subversiva – da Marvel. Jovens autores, ansioso para refratar o mundo super-herói pelo prisma dos valores *baby-boomer*, não paravam de se exhibir. “Não era um ambiente empresarial”, disse um ex-advogado da Cadence Industries que vez por outra visitava a editora. “Lembro de ter que passar por cima de gente que ficava no corredor, fumando erva, ‘para se inspirar’.”

O artista Jim Starlin, mecânico criado em Detroit e veterano do Vietnã que sobrevivera a um acidente de helicóptero na Sicília e a explosões no sudeste asiático, criava super-heróis violentos, que nunca sorriam, como forma de “gerenciar a raiva” – e os enfiava em seus frilas. Steve Englehart, que enterrara seu melhor amigo do treinamento de recruta, marinava seus argumentos com política de esquerda. Enquanto Stan Lee, mestre em ficar em cima do muro, sempre achava o meio-termo seguro, Starlin, Englehart e seus colegas não podiam ter convicções mais decididas e mais raivosas.

Claro que esse pessoal novo nunca ia tocar em *O Surpreendente Homem-Aranha* nem em *Quarteto Fantástico*, *O Incrível Hulk* ou *O Poderoso Thor* – os títulos mais vendidos eram reservados ao próprio Thomas ou ao geniozinho Gerry Conway. Eram gibis que tinham que ficar aferrados às fórmulas, executados profissionalmente e ao tom da monotonia – não havia mais dúvida de que era exatamente assim que Stan queria. Conway aprendeu do jeito mais difícil.

Procurando uma forma de abalar *O Surpreendente Homem-Aranha*, Thomas e Conway chegaram a discutir a ideia de matar um dos coadjuvantes. A Tia May – idosa e caridosa genérica sempre às portas da morte – era a mais óbvia entre os indicados. Mas quando John Romita ficou sabendo dos planos, sugeriu outra vítima: a namorada de Peter Parker, a adorável Gwen Stacy. Conway achou a ideia de genialidade ímpar.

“Ela era uma ninguém. Um rostinho bonito e só”, disse ele. “Ela não contribuía em nada. Não fazia sentido para mim Peter Parker ter ficado com uma gatinha como aquela, que não tinha problema nenhum. Só uma pessoa com problemas iria ficar com um cara cheio de problemas como o Peter Parker. E Gwen Stacy era perfeita! Era basicamente Stan cumprindo a fantasia de Stan. Stan casou-se com uma mulher que na prática era uma gatinha – Joan Lee era uma loira muito atraente e, para ele, a fêmea perfeita. Eu acho que Gwen era simplesmente o Stan copiando sua esposa, assim como Sue Storm também era uma cópia de Joan. E aí estava o ponto cego. O que mais surpreende é que ele havia criado uma personagem como Mary Jane Watson, que devia ser a personagem feminina mais interessante dos quadrinhos, e nunca a usou em todo o seu potencial. Em vez de ser namorada de Peter Parker, ele a tornou namorada do *melhor amigo* de Peter Parker. O que era um erro, uma imbecilidade, um grande desperdício. Por isso que matar Gwen foi uma opção totalmente lógica, se não inevitável.”

Thomas então foi afinar o plano com Lee. “Ele topou, na medida em que Stan tinha que prestar atenção em tudo”, disse Conway. “Na época seu interesse principal era ampliar a linha, afirmar sua autoridade enquanto *publisher* diante do alto escalão proprietário da Marvel e promover sua própria marca e sua própria carreira. Quando parava de escrever uma série, parava de pensar nela. Assim, quando ele parou de escrever *Homem-Aranha*, muito embora se sentisse dono do personagem, na verdade só soltou um “aham, como quiserem.”

Conway, Romita e Gil Kane conceberam a história na qual o Duende Verde sequestra Gwen Stacy e joga-a do alto da George Washington Bridge; numa reviravolta pernicioso, alguém acrescentou um “snap!” ao quadro no qual a teia do Homem-Aranha alcança Gwen, dando a entender

que não foi a queda, mas sim a parada súbita ao pegá-la que quebrou seu pescoço. Assim, o Homem-Aranha virava cúmplice da morte.

Os leitores começaram a hiperventilar assim que a edição chegou às bancas.

“Stan não deu bola para aquilo até que foi a uma universidade, e os fãs começaram a berrar com ele”, disse Conway. “Em vez de fingir que estava no comando, ele disse: ‘Ah, devem ter feito quando eu estava viajando – nunca que eu ia deixar isso acontecer!’. A horrenda repercussão que eu tive dos fanzines e a falta de apoio de Stan, que disse que fizemos aquilo pelas costas dele, teve um grande impacto no meu estado emocional. Na prática, ele me jogou para os lobos. Foi a primeira vez que uma personagem amada foi morta nos quadrinhos. Eu não podia ir às convenções.”

“A ideia de que nós três, juntos, ou mesmo à parte, tentaríamos sorrateiramente fazer a morte de Gwen Stacy sem aprovação de Stan é simplesmente absurda”, disse Roy Thomas. “Além disso, ele nunca passava muito tempo fora da cidade.” Era a volta ao que Stan havia dito a Thomas anos antes: ele não queria consertar o que não estava estragado; queria apenas “a *ilusão* de mudança”.

Durante uma palestra na Penn State University, Lee mostrou-se mais uma vez surpreso em saber da morte de um personagem; dessa vez, Len Wein havia matado um integrante do elenco de apoio de *O Incrível Hulk*. “Eu falei para eles não saírem matando”, Lee garantiu ao público e prometeu que Gwen Stacy voltaria.

Assim como Conway estava acostumando-se à ideia de que não podia mexer demais na propriedade intelectual da Marvel, também lhe foi solicitado que agitasse alguma sinergia com o licenciamento. Quando a empresa Azrak-Hamway ofereceu à Marvel contrato para um carro do Homem-Aranha, Lee baixou decreto de que deveria ser criado um tal de Aranhamóvel. Conway achou a ideia ridícula. Por que um herói que podia sair se balançando pela cidade com as teias ficaria preso no tráfego de Nova York? Em *O Surpreendente Homem-Aranha* n. 126, Conway, aborrecido, fez uma dupla de engravatados abordar o Homem-Aranha para convidá-lo a dirigir seu protótipo para fins publicitários. Eles eram meio

parecidos com Lee e Thomas, e o endereço no cartão que entregam ao Homem-Aranha era Madison Avenue 575 – o endereço da Marvel.

Conway estava longe de ser a imagem do rebelde – enquanto Jim Starlin e Steve Englehart tentavam traduzir suas experiências psicodélicas em aventuras policromáticas, Conway atribuía a recaída de Norman Osborn à identidade de Duende Verde (e o subsequente assassinato de Gwen Stacy) às viagens de seu filho Harry no LSD. Mas Conway começou a deixar uma pátina de política nos roteiros. Inspirado nos famosos romances *O executor*, de Don Pendleton, ele criou um personagem chamado Justiceiro [*Punisher*]. Assim como o Mack Bolan de Pendleton, o Justiceiro era um veterano da Guerra do Vietnã que se vingava da máfia depois de ela assassinar sua família. Mas enquanto Bolan – robusto, perverso, sem remorso e sem charme – era tratado como herói, Conway enquadrou o Justiceiro como um antagonista paranoico e perigoso, mesmo que despertasse certa simpatia. Era o vigilante como fábula moral.

Conway reservava seu maior desprezo não por Doutor Octopus nem Rei do Crime, mas pelos pilantras recém-criados que vendiam seus compatriotas da esquerda, como o supervilão etíope Moses Magnum (que, segundo um recordatório, já fizera acordos com Mussolini), o revolucionário sul-americano conhecido por Tarântula (que traiu seus colegas rebeldes e os entregou ao exército de um general) e o vilão francês Ciclone [*Typhoon*], engenheiro da OTAN que começara a criar armas por fora.

Esses floreios podem ter passado batido pelos leitores adolescentes do Homem-Aranha. Mas logo depois de Stan Lee lhe dar nos dedos por ter escrito a morte de Gwen Stacy, Conway, aos vinte anos, achou uma nova forma de traumatizar legiões de crianças de doze anos, dessa vez nas páginas de *Quarteto Fantástico*: deu ensejo ao divórcio de Reed e Sue Storm. Décadas depois, o romancista Rick Moody descreveria essa trama em *Tempestade de gelo*, seu *roman à clef* sobre a desintegração de uma família: “Sue Richards, Storm de batismo, a Garota Invisível, estava afastada do marido, Reed Richards. Pegou Franklin, seu filho de poderes misteriosos, e foi isolar-se na zona rural. Só voltaria quando Reed começasse a entender as obrigações de ter uma família, os laços supremos velados pela superfície de seu trabalho”.⁸⁴ (Eles se reconciliariam mais tarde.)

Assim que o furor com Gwen Stacy começou a baixar, Roy Thomas viu Howard, o pato falante que Gerber e o artista Val Mayerik haviam colocado em *Adventure Into Fear*. O tom de terror da série, pensava ele, estava comprometido com a inclusão de um animal falante. “Tire-o daí o mais rápido possível”, disse a Gerber. Na sua aparição seguinte, Howard tropeçou numa pedra e caiu no esquecimento.

Os fãs reagiram na hora. “O escritório teve uma enchente de cartas”, lembra-se Gerber. “Teve um pirado que mandou uma carcaça de pato lá do Canadá e disse: ‘Assassinos! Como ousam matar este pato?’. Houve um incidente na San Diego Comics Convention, quando alguém perguntou a Roy se o Howard algum dia ia voltar, e o auditório inteiro levantou-se para aplaudir. Stan era questionado toda vez que ia fazer a ronda das faculdades.”⁸⁵ Dessa vez, os fãs estavam do lado do roteirista. A Marvel traria Howard de volta.

“Eu não tenho tempo para editar”, Roy contou a Steve Englehart num de seus primeiros serviços para a Marvel, “por isso vamos te contratar para escrever essa série. Se você entregar no prazo e fizer vender, pode continuar. Se não vender, a gente te demite e contrata outro”.

Nesse espírito de pegar ou largar, Jim Starlin foi chamado a escrever e desenhar uma edição de *Homem de Ferro*, série que seu colega de quarto, Mike Friedrich, vinha escrevendo havia seis meses. Considerando que nunca teria outra chance, ele convenceu Friedrich que eles deviam enfiar na edição os personagens que Starlin havia sonhado quando fazia aulas de psicologia numa faculdade comunitária de Detroit, depois da sua passagem pela Marinha.⁸⁶ Thomas ficou satisfeito e mandou Starlin e Steve Gerber escreverem a edição seguinte em dupla; contudo, Lee acabou vendo a história, considerou o resultado péssimo e imediatamente afastou Starlin da série. Então, Starlin e Alan Weiss, para se reabilitarem, ficaram com a arte da última edição de *As garras da Gata*. A namorada de Starlin manteve os dois bem abastecidos de vinho e maconha durante dois dias; em tom de comemoração, eles encheram as margens com comentários espertinhos e piadas internas. Na noite antes do prazo final, porém, a dupla debilitada teve que recrutar um terceiro artista, que infiltrou uma sugestão não solicitada à narração: *A Gata tem um cisto no*

ovário! Quando as páginas voltaram a Linda Fite para acrescentar diálogos, ela foi direto até Lee e reclamou. No dia seguinte, Starlin recebeu uma ligação irada do escritório.

Mas Thomas achou que Starlin era promissor. Ele lhe ofereceu a chance de trabalhar em *Capitão Marvel* [*Captain Marvel*], título nas últimas que o próprio Thomas já havia escrito, antes das obrigações editoriais lhe chamarem. Mar-Vell, nome mais do que conveniente, guerreiro da raça *alien* dos Kree, desafiara seu próprio povo para proteger a Terra; agora atuava lado a lado com Rick Jones, o ex-parceiro adolescente do Hulk que havia desabrochado como metido a *rock star*. Os personagens tinham personalidades insípidas de doer – mas era justamente o vazio que Starlin precisava. De início, enquanto se encontrava, ele adornou o gibi com convidados especiais e grandes cenas de luta, só para garantir que teria o bastante para seguir em frente. E aí foi pelo lado intrépido.

“Tínhamos pontos de vista diferentes, atitudes diferentes e coisas diferentes que queríamos comunicar, e o mundo estava num período turbulento”, disse Al Milgrom, autointitulado “*frat boy*” cheio das piadinhas que conheceu Starlin quando criança em Detroit, e colaborou com ele em *Capitão Marvel*. “Então, quando recebemos esses personagens, pegamos algumas tangentes.” Sem dúvida: Starlin decidiu explorar “o esclarecimento por meio da disciplina e da instrução”, conceito no qual ainda acreditava, mesmo que lhe tenha passado batido durante sua experiência nas forças armadas. Nas mãos de Starlin, *Capitão Marvel* não ia tratar de quanto poder e carisma o herói teria, mas de seus limites – ele era um palerma de pouca formação que não sabia aproveitar todo o seu potencial. Poucas edições depois, *Capitão Marvel* ganharia a “consciência cósmica”, processo descrito em palavras que podiam ter respingado do Darmapada, reforçadas por uma generosa dose de pontos de exclamação: “Esse *homem* é um *conquistador!* Ele derrotou a *vaidade* e o *orgulho* ao ver o *universo* como realmente é! Ele sabe o que tem de ser feito e faz, mas o faz com *grande comiseração!* Pois esse homem conhece a *verdade* e a *paz!*” Starlin transplantou seus personagens daquela edição fracassada de *Homem de Ferro* – Thanos, Drax o Destruidor, Mentor, Kronos, Eros – e acrescentou vários outros, transformando a série numa espécie de ópera espacial vasta, multigeracional, que em breve encheria os

bolsos de George Lucas. Mas, claro, *Star Wars* nunca derrubou as portas da percepção.

“Eu estava amalucado como todo mundo depois de Watergate, depois do Vietnã”, disse Starlin, cujos *hobbies* incluíam motocicletas, xadrez e dietilamida do ácido lisérgico. “Todas essas histórias eram eu pegando coisas que já haviam passado e colocando minhas inclinações pessoais. Mar-Vell era um guerreiro que decidia se tornar um deus, e essa era a viagem dele.” Nas páginas de *Capitão Marvel*, a própria existência passava por alterações no decorrer de uma edição. “Há um momento de *mudança*, e então a *realidade* vira algo do *passado!*”, uivava o déspota do mal Thanos, antes de tudo se transformar em imagens de espelhos distorcidos. Drax, seu inimigo jurado, responde: “Minha *mente* e minha *alma* são unas... minha alma... um *intangível* imortal, o nada e o tudo! O que não pode *morrer* não se pode *escravizar*, pois a servidão só existe no *medo!*”. Na página seguinte, as realidades mutantes de Drax são representadas em 35 quadros de rostos deformados, crânios, olhos, estrelas e lagartos. *Capitão Marvel* havia virado praticamente um pôster fosforescente com diálogos. As vendas não paravam de subir. Starlin começou a receber cartas de fãs que vinham com cigarrinhos de maconha, enviados por leitores alucinados e agradecidos.

Englehart, enquanto isso, cantarolava junto em escala um pouco menos psicodélica. Ele revitalizara o Fera em algumas edições de *Amazing Adventures*, aí conseguiu passagens por *Os Defensores*, *Luke Cage*⁸⁷ e *Capitão América*, que, apesar dos trinta anos de seu personagem, mal vendia. “Estávamos no meio da Guerra do Vietnã”, escarneceu Englehart, “e tinha lá esse cara com a bandeira no peito, todo mundo passando vergonha”. Englehart livrou-se da retórica mais reacionária do personagem e lhe conferiu uma carga liberal-humanista. As primeiras edições de Englehart em *Capitão América* explicaram porque, se o personagem estivera encerrado num bloco de gelo desde o fim de Segunda Guerra Mundial, os gibis dos anos 1950 mostravam-no enfrentando comunistas: descobriu-se que o Capitão cinquentista era um impostor, um superpatriota que foi à loucura devido a efeitos colaterais do supersoro. Essa continuidade retroativa não deixou contente John Romita, que havia desenhado aquelas aventuras dos anos 1950. Mas os leitores ficaram elétricos. Em seis meses, as vendas de *Capitão América* estavam em

ascensão, e *Os Vingadores* foi confiada a Englehart. Esses jovens e teimosos agitadores estavam cada vez mais perto das grandes franquias.

Foi durante essa ascensão que Englehart conheceu Frank Brunner, artista do Brooklyn com longos cabelos loiros, jaqueta de camurça e uma biblioteca cheia de livrinhos de Carlos Castañeda e H. P. Lovecraft. Brunner recentemente havia saído do gibi símbolo do ocultismo super-heroístico na Marvel, *Doutor Estranho*, porque não gostava dos roteiros do sexagenário veterano da DC Gardner Fox – era sempre “o monstro do mês”, segundo sua descrição depreciativa dos argumentos de Fox, que tinha uma porta giratória de vilões inumanos. Mas agora Fox estava saindo da série, e Thomas queria Brunner de volta. Quando Roy lhe perguntou quem gostaria que o acompanhasse como roteirista, Brunner lembrou-se do cara com quem conversava nas festas sobre cabala, astrologia e satanismo. Englehart pulou na oportunidade de trazer *Doutor Estranho* de volta às loucuras viajandonas e fosforescentes da era Lee e Ditko. Começaram a trabalhar na hora.

“Nós nos reuníamos a cada dois meses, jantávamos e nos calibrávamos até as 10 da noite, ficávamos lá até umas 3 ou 4”, disse Englehart. “Ele ficava pensando nos *visuais* mais legais, e eu ficava falando até onde podia chegar com a consciência do Dr. Estranho, aí a gente fechava numa soma maior do que as partes.”

Quando não estavam se chapando no apartamento um do outro, eles estavam fazendo festa com Starlin, Al Milgrom e com o artista Alan Weiss, um *Don Juan* de Las Vegas que dividia apartamento no Queens com um elenco rotativo de cinco aeromoças. Juntos, eles tomavam LSD e vagavam a altas horas pela Manhattan da época de *Desejo de matar*. “A gente fingia que Nova York era um grande palco”, disse Weiss. “A gente partia para algum lugar que ainda não tínhamos visto, saíamos a explorar, fosse dia ou noite.” Teve a vez em que despistaram seguranças e entraram na construção do World Trade Center, ainda inacabado. Numa noite de julho, foram ao Lincoln Center para assistir ao filme *Alice no País das Maravilhas* da Disney e conceberam uma trama de *Doutor Estranho* que teria uma lagarta fumando narguilé. Então foram caminhando até a sede da alfândega dos EUA, na baixa Manhattan, e escalaram as quatro estátuas de Daniel Chester French que representam os continentes, onde visionaram uma trama de *Defensores* na qual o Doutor Estranho

transformava cada estátua em milhares de soldados vivos para enfrentar hordas de invasores atlantes.

Em Rutland, Vermont, onde o desfile anual de Halloween organizado pelo fã de quadrinhos Tom Fagan atraía enxames de profissionais da indústria, Starlin, Weiss e Englehart sentaram-se sob uma cachoeira, abriram a mente e discutiram o respeitável tema de todo chapado: Deus. Em questão de meses, suas respectivas perspectivas – baseadas em marcos do ocultismo como os Templários, a Atlântida, os Illuminati, o druidismo e Aleister Crowley – iriam aparecer em edições simultâneas de *Capitão Marvel* e *Doutor Estranho*. O vilão megalomaniaco Thanos capturava o todo-poderoso Cubo Cósmico e transformava-se em Deus, mas era derrotado por um detalhe técnico (ninguém venerava Thanos, como os heróis explicaram no fim – e um deus precisa de adoradores). Em *Doutor Estranho*, um mago do século XXI chamado Sise-Neg descobria que, se voltasse no tempo, poderia absorver energias de Cagliostro, Merlin e sacerdotes de Sodoma e Gomorra, angariando poder até chegar ao princípio dos tempos e tornar-se Deus.

“Quando aquela revista saiu”, disse Brunner, “Stan finalmente se deu conta e nos escreveu uma carta para dizer: ‘Não podemos tratar de Deus. Vocês vão ter que colocar na edição, na seção de cartas, uma retratação dizendo que aquele não é *o* Deus, mas sim *um* deus’. Steve e eu dissemos: ‘Ah, qual é! Esse é o sentido da história! Se fizermos essa retratação sobre Deus, perderá todo o sentido!’. Então armamos uma trama – escrevemos uma carta do Reverendo Billingsley, do Texas, um cara que a gente inventou, dizendo que uma criança de sua paróquia havia lhe trazido o gibi, e ele ficara surpreso e emocionado ao ler. Ele dizia: ‘Uau, é o melhor gibi que eu já li na vida’.” Englehart passou a semana do Natal em Dallas e postou a carta de lá, para o carimbo sair correto. “Recebemos uma ligação de Roy e ele disse: ‘Ah, sabe aquela retratação? Vou mandar uma carta para vocês e, em vez da retratação, quero que saia essa carta’. Publicamos a *nossa* carta! Depois descobrimos que Jim Starlin estava em Nova York na época, no escritório da Marvel, lendo cartas dos fãs de *Doutor Estranho*, e havia sido ele mesmo que tinha visto a carta, acreditou que fosse de verdade e a entregara a Roy, que repassou ao Stan.”

As cartas *reais* que eles receberam, de estudantes universitários e esquisitos, vinham acompanhadas de saquinhos de Maui Wowie e diziam

coisas tipo: “Gosto de fumar uma bomba, botar um ELO, um ELP ou um Pink Floyd e ler a última edição de *Doutor Estranho*”. Essas não saíam na seção de cartas.

Englehart e Starlin passavam as noites de sexta em casa, assistindo TV. Eram fanáticos por *Kung Fu*, a série da ABC que estrelava David Carradine como monge shaolin no velho oeste, alternando entre filosofia oriental e pancadaria. Falaram com Roy Thomas de fazer uma adaptação de *Kung Fu* para a Marvel, mas o seriado era produção da Warner Bros. – a empresa-mãe da DC Comics. Então deram uma ideia própria: *Shang-Chi, Mestre do Kung Fu* [*Shang-Chi, Master of Kung Fu*]. “Eu já fazia o Doutor Estranho, que representava a filosofia mística ocidental”, lembra Englehart. “Eu via *Shang-Chi* como a oportunidade de fazer a filosofia mística oriental, mas com um herói mais de ação que o Doutor Estranho.” Seguindo esse espírito, ele e Alan Weiss escolheram o nome Shang-Chi, que significava “a ascensão do espírito”, jogando *I Ching* mais uma mistura de hexagramas. Enquanto isso, Thomas garantia os direitos sobre o personagem Fu Manchu, originário dos *pulps* de Sax Rohmer, e insistiu que ele fosse incorporado ao gibi. Shang-Chi virou filho de Fu Manchu, que descobre os segredos maléficos do pai e dedica a vida a enfrentá-lo.⁸⁸ O misto de filosofia e pancadaria era perfeito para a época que acolheu *Passagens*⁸⁹ e *Fibra de valente*.⁹⁰ Criar as tramas era a parte fácil – festa o dia inteiro; descansar; pingar mais ácido. “A gente assistia um filme e saía às 9 ou 10 horas, bem acesos. Ia do centro caminhando até South Ferry. Acho que a gente não teria caminhado tanto se não tivesse um aditivo químico. Por volta das duas da manhã, a gente chegou no prédio da AT&T Long Lines. Um monólito, com os cabos aquáticos que iam até a Europa, sempre monitorados, e nenhuma janela – um monumento imenso numa vizinhança cheia de depósitos dos anos 1940. Tinha uma obra do outro lado da rua, os caras curvados usando maçaricos de acetileno e fazendo sombras de seis andares no prédio.” Estavam com o modelo para o quartel-general de Fu Manchu. Quando se viraram e viram veículos de construção abandonados, tinham o cenário para a luta climática. O gibi estava praticamente se escrevendo sozinho. Como disse Weiss: “Em parte tinha um componente químico. Mas sempre foi combustível da criatividade. A gente ficou... realçado. *Extremamente*

realçado”.⁹¹ Chegada a hora de desenhar o gibi, porém, a coisa complicou. Starlin fez dúzias de esboços de Shang-Chi, que finalizou com rosto chinês – fora quando esboçava suas propostas de figurino. “Botei um rosto genérico nos corpos, e o Stan falou: ‘Esse é o rosto que você vai usar’.” Starlin tentou explicar o mal-entendido, mas Lee manteve a decisão. Para piorar as coisas, Stan enfim leu a matéria-prima de Sax Rohmer e ficou horrorizado com o racismo. “Quando terminamos o esquema todo”, disse Starlin, “eu tinha um amigo oriental que deu uma olhada – e me disse na cara que tinha achado uma falta de respeito. Para mim foi bastante”. Quando a primeira edição saiu, os fãs mandaram cartas reclamando da pele amarelo-clara de Fu Manchu, o que levou a uma explicação demorada sobre o processo de impressão colorida. Mas Starlin já havia caído fora.

Englehart acabou acompanhando-o. “Fiz cinco edições e aí me ligaram para dizer: ‘O Stan estava subindo no elevador hoje e ouviu dois caras conversando. Um falou: O que tem de mais quente no cinema hoje? E o outro disse: Filmes de kung fu, e isso porque é violência pura da entrada até a saída’. Stan desceu do elevador, foi até a Marvel Comics e disse: ‘Vamos fazer violência da entrada até a saída’. Me telefonaram para dizer: ‘Não queremos mais essa de filosofia. Queremos só luta de kung fu’.”⁹² A série seguiu sem ele, com chamadas de capa do tipo “O biscoito da sorte diz: MORRA!”.

Englehart dirigiu sua atenção ao *Capitão América*, que, à época do escândalo de Watergate,⁹³ de repente parecia a oportunidade mais pujante na Marvel. Ele concebeu uma trama de conspiração com correlações mal disfarçadas às manchetes: o Comitê para Reeleição do Presidente (CREEP, no original) virou o Comitê para Reaver os Princípios Americanos (CRAP, no original), com o marqueteiro real H. R. Haldeman substituído nos quadrinhos pelo ex-marqueteiro Quentin Harderman. No clímax, o Capitão América encontrava ligações entre o tenebroso “Império Secreto” e o Salão Oval – onde o desonrado comandante-chefe comete suicídio com um revólver.

Englehart nunca mostrou o rosto do presidente, mas a Marvel lhe telefonou quando as páginas chegaram, pedindo garantia de que não era para ser Nixon. “Jurei pelo céu e pela terra que não era”, disse ele. “Mas, depois de impresso, admiti sem pestanejar.”

Starlin, por outro lado, achou que estava levando a pior. Depois do fiasco com Shang-Chi, ele começou a entregar seus trabalhos sempre na última hora para evitar interferência dos editores. John Romita, que recebera o título de diretor de arte, ofereceu a Starlin trabalho regular no carro-chefe *Quarteto Fantástico*, mas descobriu que a jovem estrela não estava mais a fim de trabalhar em equipe. “Starlin recusou *QF*, e foi a primeira vez que ouvi falar de um profissional de quadrinhos – eles ficavam tão agradecidos de conseguir uma série regular que caíam de quatro – recusar uma série. Ele disse que não queria ‘se amarrar’.”

Quando Mike Friedrich, o antigo parceiro de roteiros de Starlin em *Homem de Ferro*, mudou-se para Hayward, Califórnia, e começou a publicar uma antologia independente em quadrinhos, Starlin foi atrás dele para colaborar. A primeira edição da *Star*Reach* abria com um conto de Starlin, em sete páginas, sobre um artista que entra num luxuoso “prédio da morte”, pinga ácido enquanto sobe no elevador, gaba-se que é um “ser de imaginação” e decapita uma imagem encapuzada da Morte. Mas aí o próprio artista é derrotado. Ao término da história, outro artista ligado em ácido entra no prédio – “Meu nome é Starlin, Jim Starlin!”: mais uma ovelha indo para o abate. O lustroso prédio de escritórios, quando se examina a arte mais de perto, ficava na Rua 55 com a Madison – o endereço da Marvel Comics. Assim que o “Prédio da Morte” estava indo para a gráfica, Starlin teve um piti com uma alteração feita na arte-final de *Capitão Marvel* e disse à editora que ia largar tudo para se mudar para a Califórnia.

Brunner também caiu fora, tendo achado fatigante o ritmo mensal de *Doutor Estranho* – as vendas em ascensão haviam convencido a Marvel a passá-lo de título bimestral a mensal. “Não há dúvida de que era uma relação meio Oscar e Felix”,⁹⁴ disse Starlin quanto à parceria. “Eu fumava bomba, pingava ácido e comia cogumelos – e cumpria os prazos. Brunner também era ligado nessas coisas, mas acabou que não conseguiu pegar o ritmo. Ele ficava dizendo ‘a gente podia fazer isso e aquilo’, e eu dizia ‘sim, mas *tem de caber nas dezessete páginas*’.” Brunner já vinha mesmo perdendo o interesse – estava mais animado com um novo projeto

no qual trabalharia com Steve Gerber, uma história menor com o retorno de Howard, o Pato.

× × ×

No verão de 1974, começaram a circular notícias de que Martin e Chip Goodman planejavam voltar aos quadrinhos – com o objetivo específico de vingar-se da Marvel e de Al Landau, cuja puxada de tapete em Chip eles consideravam uma traição imperdoável. Os Goodmans criaram capas que imitavam abertamente as da Marvel, até com as faixas horizontais no alto de cada revista. Adotaram o nome Atlas Comics, mas o pessoal do meio imediatamente começou a chamá-los de “Vingança S.A.”.

Os Goodmans espalharam que a Atlas ia pagar mais por página que a Marvel e a DC; que iria devolver originais; que chegaria até a oferecer os direitos sobre os personagens aos criadores. Um artista se postou na frente do escritório da Marvel na Madison Avenue, redirecionando animadamente outros *freelancers* ao quartel-general da Atlas, a uma quadra dali. Não demorou para egressos notáveis da Marvel, incluindo John Severin, Wally Wood, Gary Friedrich, Gerry Conway e Steve Ditko, assinarem com a editora; até o irmão de Lee, Larry Lieber, foi contratado como editor.

Desesperado, Lee sentou e datilografou uma carta aos *freelancers*. “Recentemente, diversas editoras menores – algumas já estabelecidas, algumas tentando se lançar – decidiram que a única forma de se equiparar ao sucesso da Marvel é seduzir tantos dos nossos quanto puderem.” Então apelou para o drama:

É como a Alemanha Nazista e os Aliados na Segunda Guerra Mundial. Hitler, sendo um ditador e não tendo a quem responder, fazia o que estivesse a fim quando estivesse a fim, com as promessas mais extravagantes ao seu público cativo, absolutamente negligente quanto às consequências. Os EUA, contudo, tiveram que ir mais devagar, seguindo os princípios firmes da lei e do governo. A Marvel, assim como os Aliados, simplesmente não pode contra-atacar com ofertas impetuosas e promessas com todas as cores do arco-íris.

Estando cientes dessa situação, certos concorrentes estão empreendendo esforços cada vez mais delirantes para dizimar o pessoal da Marvel, sempre jogando mais propostas aos olhos de qualquer um que saiba usar lápis, pincel ou máquina de escrever. Propostas que podem acabar virando areia sob seus pés – quando eles já tiverem alcançado seu propósito.

Lee enfatizou que a Marvel era a maior empregadora de *freelancers* dos quadrinhos, que os valores que pagava haviam subido continuamente nos últimos quinze anos e que havia instituído um plano de saúde e hospitalização para *freelancers* exclusivos. Enfatizou que fora ele mesmo que introduzira créditos com destaque nos gibis e que era Martin Goodman quem não autorizava devolução de originais. “A Marvel nunca mentiu para você”, escreveu para fechar. “E nunca vai mentir. Fique com a gente. Você não vai se arrepender.”

Lee ameaçou Archie Goodwin, que vinha escrevendo para a Marvel que trabalhar para a Atlas seria encerrar sua relação com a editora, e Thomas avisou os *freelancers* que não haveria garantia de trabalho futuro na Marvel caso eles se extrviassem. Porém, em agosto, o próprio Thomas foi jantar com Chip e bateu um papo com ele – só para assuntar. Ele estava perdendo o ânimo com a Marvel, deixando trabalho para trás e começando a fazer turnos de escrita às 10 ou 11 horas que varavam a madrugada. Jeanie estava de volta à sua vida – por enquanto –, mas as coisas andavam tensas, irreparáveis, e o *stress* do emprego não ajudava. Ele defendia políticas da empresa com as quais não concordava, sempre entre a mão de obra e a gerência. De acordo com Romita, muitos dos antigos membros do Bullpen nunca se acertaram com Thomas, tampouco lhe atribuíam respeito. “Como eram acostumados a trabalhar com o Stan, muitos deles tiveram problema em receber ordens do Roy. Achavam que era um garoto, que não era para ser chefe.” Quando o arte-finalista veterano Vince Colletta descobriu que Thomas planejava tirá-lo da arte-final de *Thor*, ele entrou determinado na sala de Roy. “Parece que você quer enfiar a mão no meu bolso”, disse ao editor, “e eu estou pensando em te jogar pela janela”.

Agora Thomas também sentia hostilidade vindo de cima, na pessoa de Al Landau. Eles haviam começado com o pé esquerdo: Thomas queria uma passagem de avião às Filipinas para visitar artistas *freelancers*, mas a

viagem foi vetada porque pareceria “mais férias do que outra coisa”, apesar da revolução que movimentava Manila na época. Quando Thomas puxou a ideia de vender quadrinhos direto para lojas de quadrinhos, com desconto, ele diz que Landau “me olhou como se eu fosse um imbecil, disse que os atacadistas e varejistas iam ficar loucos e mudou de assunto”. Um quarto de século depois, Thomas só conseguia lembrar-se de uma ou duas vezes em que ele e Landau concordaram em alguma coisa.

Até Stan Lee começara a distanciar-se. Ele incentivava Thomas a defender políticas como devolução de originais aos *freelancers* ou a pagar *royalties* por republicação, ou a distribuir diretamente para lojas especializadas. Mas, quando Landau resistia, Lee ficava quieto. “Ao tornar-se *publisher*”, disse Thomas, “ele passara de dínamo criativo a defensor da empresa, que era o que ele queria – mas eu não queria mais seguir o Stan”. Da sua parte, Lee dizia a outros que ele e Thomas não estavam mais se acertando.

Os quadrinhos em si, pelo menos, estavam em seu melhor momento desde a saída de Kirby – aliás, Thomas chegou a ter conversas com Kirby para ele voltar da DC. “Roy era bastante aberto a ideias e deixava você fazer quase tudo. Ele dava um jeito de colocar você na editora antes de você saber que já estava lá”, disse Marv Wolfman. “Len não tinha intenção alguma de vir, mas de repente se viu trabalhando só para a Marvel. Roy sabia lidar com as pessoas.” Thomas também vinha falando com Starlin para ele voltar, talvez para assumir a parábola super-herói-Cristo *Warlock*, com histórias tão viajandonas que faziam *Capitão Marvel* parecer *Marmaduke*.⁹⁵ Steve Englehart deu sequência à trama Watergate em *Capitão América* com aventuras baseadas no cerco a Los Angeles promovido pelo Exército Simbionês de Libertação e no sequestro de um executivo da Exxon pelo Exército Revolucionário do Povo na Argentina; em *Os Vingadores*, embarcou num épico bizarro envolvendo viagens no tempo e árvores telepáticas.

Thomas não estaria lá para ver os frutos dessas tramas. A gota-d’água foi quando um *freelancer* foi pego tentando aumentar sua renda na Marvel mentindo sobre quanto recebia na DC. Stan Lee, em ebulição, foi almoçar com Carmine Infantino, presidente da DC, e os dois burilaram um acordo para trocar informações sobre quanto cada roteirista ou artista *freelancer* ganhava.⁹⁶ Quando Thomas ouviu falar disso, ficou horrorizado. Era um

conluio, do qual ele não queria participar. Jeanie sempre quis que ele caísse fora, desde que Stan Lee havia revogado o emprego dela – ele até já *tinha* desistido uma vez, por telefone, mas Stan o convecera a ficar. Dessa vez, porém, não ia funcionar. Naquela noite, antes de sair da firma, ele sentou-se, pegou uma folha de papel e, num memorando de um parágrafo, taxou o plano de Lee e Infantino de “antiético, imoral e provavelmente ilegal”. Ele não daria apoio. No dia seguinte, Thomas trabalhou de casa; ao retornar à Marvel no outro dia, Lee chamou-o em sua sala. “Creio que seja sua carta de demissão”, disse Lee, antes de tentar explicar seu posicionamento sobre o valor que pagava aos *freelancers*. “Não me interessa”, disse Thomas. “Acho melhor eu sair da Marvel.”

[74](#) Entre os destaques de 1973, graças a acordos com dois representantes: espuma para banho, *kits* de colorização por números, fantasias de Halloween, *walkie-talkies*, calendários, balões de festa e buzinas de bicicleta. (N. do A.)

[75](#) Essa nova atitude também se refletiu nos títulos já existentes. Em *Demolidor* n. 91, um grupo de mulheres profere sua admiração pela Viúva Negra. “Isso que é mulher independente”, comemoram elas, “*essa sim* é a Gloria Steinem da turminha fantasiada!”. (N. do A.)

[76](#) “I Am Woman”, lançada no primeiro disco da australiana Reddy, em 1971, virou *hit* após ser tema do filme *Quando a mulher quer...*, no ano seguinte. (N. do T.)

[77](#) Revista feminista fundada em 1971. (N. do T.)

[78](#) A Marvel logo voltou às artimanhas de sempre: em *My Love* n. 25 (setembro de 1973, “Homem algum é meu mestre”, escrita por Lee), uma jovem chamada Bev descobre o feminismo, mas percebe que sente falta de alguém que seja mais autoritário com ela; depois de sair com bananões, ela volta com um cretino que manda nela e chega a proferir “Mim, Tarzan – você, Jane!”. No último quadro, ela diz: “E é assim que tem que ser!”. O último recordatório diz “O princípio – de um grande amor!”. Um memorando interno de 1974 prometia que deveria se usar um formato que não o dos quadrinhos “caso voltemos a tentar o mercado feminino”. (N. do A.)

[79](#) O problema de saída podia ser a credibilidade: Stan e Romita estavam trabalhando (às escondidas) numa proposta para a *Playboy* que incluiria personagens chamados Lorde Peckerton e Clitanna, a Sacerdotisa Suprema; a primeira edição ia abrir com um visual do governante de “um império dos sentidos” que usava “gatinhas como apoio dos pés”. A *Playboy*, tentando competir com a “Wicked Wanda” da *Penthouse*, queria mais sadomasoquismo. Romita recusou-se, e Stan foi solidário. “Foi a única vez que posso dizer que vi Stan passar uma chance de ganhar dinheiro”, Romita diria mais tarde. (N. do A.)

[80](#) Na Marvel, as militantes feministas serviam ao mesmo propósito que os militantes negros haviam tido alguns anos antes: forças destrutivas que comprometiam as realizações dos moderados. Compare as palavras da Gata em *Marvel Team-Up* n. 8, de 1973 (“Se não a determos, ela vai destruir tudo pelo

que as mulheres lutaram... e o pouquíssimo que conseguimos!”) às do Falcão em *Captain America* n. 126, de 1970: “Parecem uma versão negra do Klan! Só pregam o ódio aos branquelos! Tudo que progredimos vai retroceder cem anos!”. (N. do A.)

[81](#) Blade nasceu num bordel inglês e treinou combate corpo a corpo com um trompetista que tocava jazz. (N. do A.)

[82](#) *Head shop*: literalmente, loja para a cabeça. Estabelecimento especializado em vender artigos para o consumo de drogas. (N. do T.)

[83](#) Em 1973, Roy Thomas ofereceu um desses cargos a Gary Groth, dezenove anos, que viria a se tornar um dos críticos mais verborrágicos da Marvel como editor do *Comics Journal*. A ideia de Groth como funcionário da Marvel lembra a história apócrifa de Fidel Castro fazendo teste para arremessador dos Washington Senators. (N. do A.)

[84](#) Sr. Fantástico e Garota Invisível deram as boas-vindas ao filho em 1968, um ano depois de a gravidez de Sue Storm ser revelada. Essa anomalia doméstica tornava *O Quarteto Fantástico* ainda mais exótico. (N. do A.)

[85](#) Isso levava a mais problemas e constrangimentos: Stan Lee, a face pública da editora, só tinha como responder “Howard Quem?”. (N. do A.)

[86](#) Eles também deixaram pistas de que realinhariam o viés político de *Homem de Ferro*: anunciaram que as Indústrias Stark iriam mudar suas “prioridades, de armamento para pesquisa ecológica”. (N. do A.)

[87](#) Numa história publicada em *Luke Cage, Herói de Aluguel* n. 8, Englehart disse que o artista George Tuska – que ignorava as subtramas de Englehart e mandava a arte de volta com explicações tipo “não estava a fim de desenhar isso aí” – engambelou-o e o fez referir-se a Luke Cage como um bom “*schvartze*”. Englehart não percebeu que *schvartze* era um termo iídiche ofensivo aos negros. Três edições depois, saiu um pedido de desculpas envergonhado. “Eu ia dizer o quê?”, Englehart dá de ombros. “Eu vim de Indiana.” (N. do A.)

[88](#) Com Shang-Chi e Daimon Hellstrom, este de *Filho do Demônio* [*Son of Satan*], os roteiristas Marvel pós-Vietnã substituíram os órfãos desamparados de Stan Lee (Peter Parker, Matt Murdock, Johnny Storm) por a ira de Édipo justificada. (N. do A.)

[89](#) No Brasil, *Passagens: crises previsíveis da vida adulta*. O livro de 1976 da jornalista Gail Sheehy teve grande influência nos EUA ao destacar as transformações de comportamento na geração *baby boomer*. (N. do T.)

[90](#) No original, *Walking Tall*: filme de 1973, dirigido por Phil Karlson, baseado na história real de um lutador que volta para a sua cidadezinha no Tennessee e enfrenta uma gangue de criminosos e a polícia corrupta. Foi grande sucesso de público na época. (N. do T.)

[91](#) Nem todo mundo morria de paixão pelo estilo de vida lisérgico: Gerry Conway disse que temeu pela própria sanidade quando embarcou numa viagem com Englehart e Weiss e que um integrante da roda do ácido – ele não diz quem – “perdeu as estribeiras” para sempre. “Ele namorava uma ex-

namorada minha que me dizia: ‘Ele só quer saber de pingar ácido e me comer! A gente nunca sai!’. Depois ele fez meu horóscopo numa festa, resolveu que era meu inimigo e acabamos por aí.” (N. do A.)

[92](#) Talvez por achar que não tinha nada a perder, Englehart incluiu na sua última edição um personagem com aparência e diálogos exatamente iguais à inspiração original para Shang-Chi: o Caine de David Carradine. (N. do A.)

[93](#) Escândalo político cujo ponto fulminante se deu quando membros do governo dos EUA, com conhecimento do Presidente Richard Nixon, invadiram a sede da oposição, o Partido Democrata, no Complexo Watergate, em Washington. O escândalo levou à renúncia de Nixon em 1974, única renúncia presidencial na história dos EUA. (N. do T.)

[94](#) Referência à peça da Broadway *Um estranho casal*, na qual os jornalistas Felix Ungar e Oscar Madison são obrigados a morar juntos, apesar de gênios incompatíveis. A peça estreou em 1965, foi adaptada para o cinema em 1968 e ganhou diversas outras adaptações a partir daí. (N. do T.)

[95](#) Tira de jornal norte-americana criada por Brad Anderson e publicada desde 1954, cujo humor é considerado insosso por muitos. (N. do T.)

[96](#) Essa é a versão que Lee contou a Thomas quanto à reunião; Infantino posteriormente contestou a versão, afirmando que se recusava terminantemente a dar informações sobre os cachês dos *freelancers*. (N. do A.)

6

Todos os funcionários foram convocados para o aviso de que Thomas – o segundo funcionário da Marvel com mais tempo de casa – estava abrindo mão do cargo. A reação foi um silêncio retumbante. “Roy estava lá, sentado, muito quieto, e Stan também não estava com cara de contente”, lembra-se Jim Salicrup, que na época tinha dezessete anos e era *office boy* da Marvel. “Acho que nunca houve uma verdadeira animosidade; acho que o Stan não deve ter percebido quanto mais havia em jogo desde a época em que ele comandava a linha de quadrinhos. Ele deve ter achado que Roy pirou ou coisa do tipo, ou que exigiu demais. Acho que o Roy queria montar uma estrutura para lidar melhor com a carga de trabalho, que era cada vez maior, e os outros não perceberam que não era trabalho para uma pessoa só – você precisa ter um número x de editores para lidar com um número x de títulos.”

A portas fechadas, Lee e Thomas acertaram detalhes de sua saída da editora. Carmine Infantino oferecera a Thomas a oportunidade de escrever *Superman* na DC, mas Lee não queria que seu pupilo fosse trabalhar na concorrência. Então ofereceu a Roy um contrato que permitiria que ele continuasse a escrever de casa, editar por conta própria e responder direto a Lee. Thomas ficaria algumas semanas no escritório, supervisionando a transição. Como uma espécie de presente de despedida, ganharia um novo título chamado *Os Invasores* [*The Invaders*], com aventuras de seus adorados personagens da Era de Ouro na Segunda Guerra Mundial. Também ficaria em *Conan, o Bárbaro* [*Conan the Barbarian*], que se tornara um sucesso inesperado, e *A espada selvagem de Conan* [*Savage Sword of Conan*], sua revista derivada em formato *magazine* e preto e branco. Lee e Thomas decidiram que a editoria futura tinha de ser repartida, sendo que Len Wein, recentemente contratado como assistente de Thomas, assumiria os gibis coloridos, e Marv Wolfman, os em preto e

branco. Com os inseparáveis “LenMarv” no comando, a Marvel teria duas cabeças em sincronia total.⁹⁷ Thomas pegou avião para Washington, onde eles estavam participando de uma convenção de ficção científica, para fazer a proposta.

De início Wein ficou indeciso. “Sou editor-assistente há três meses e já querem que eu mande na editora?”, questionou. Mas Thomas, ansioso para ter uma solução, garantiu a Wein que ele era um sucessor apto. “Ele queria cair fora”, lembra Wein. “Levei um ano para entender por que ele saiu: era um cargo impraticável. E enquanto continuássemos naquele serviço impraticável, ninguém acreditava que era impraticável.”

Chris Claremont, ex-estagiário, agora com 24 anos, escrevendo e revisando em meio período enquanto tentava a carreira no teatro, foi nomeado editor-associado de Wein; Scott Edelman e Roger Slifer, ambos de 19 anos, seriam editores-assistentes. Enquanto todo mundo ainda estava tentando entender sua função, tinha-se que publicar 54 gibis coloridos por mês. A única opção de Wein foi diminuir sua carga de roteiros e, como queria seguir em *O Incrível Hulk*, teria que achar outra pessoa para escrever a nova série dos *X-Men* – que finalmente entrou em produção depois de meses de desenvolvimento.

O retorno dos X-Men fora tramado durante o mandato de Roy Thomas. O presidente da Marvel, Al Landau, ainda tinha um dedo no Transworld Features Syndicate, que começara a reformatar quadrinhos Marvel para mercados estrangeiros; quando Landau percebeu que personagens europeus e asiáticos teriam grande valor internacional, ele sugeriu que a Marvel criasse uma superequipe de não americanos. Thomas, que havia alguns anos vinha se coçando para revitalizar a equipe mutante da Marvel, exagerou uma maneira da série suspensa cumprir a exigência de Landau.

Thomas, Mike Friedrich e o artista Dave Cockrum saíram para almoçar no Autopub, restaurante de temática automobilística na entrada do prédio da General Motors, para uma sessão de *brainstorming*. Sentados a uma mesa feita com chassis de carro, cercados por monumentos à linha de montagem, o trio discutiu a ideia de substituir os antigos integrantes dos X-Men por uma equipe multiétnica de heróis mutantes. Cockrum, que encheu os cadernos com esboços de figurino, ideias para venda imediata, era uma máquina de criar personagens. Foi para casa e folheou seus

arquivos, escolhendo personagens que ele dispensara com o passar dos anos, na faculdade, no exército e quando trabalhava em *Superboy e a Legião dos Super-Heróis* na DC: Tufão, Gata Negra, Sr. Aço, Pássaro Trovejante, Noturno. O projeto, contudo, passou meses no limbo e quando finalmente entrou na pauta, em 1974, Wein havia substituído Friedrich; Tufão e Gata Negra foram combinados para virar “Tempestade”; Sr. Aço virou “Colossus”; e Noturno evoluiu de um demônio de verdade a mutante acrobata alemão com rabo pontiagudo.

A escalação dos X-Men também incluía o mutante canadense Wolverine, batizado e concebido por Roy Thomas, que percebeu a necessidade de explorar o mercado canadense. Wolverine já aparecera numa história de *Incrível Hulk* e deixou sua marca numa tendência de novos personagens – dentre eles o Justiceiro de Conway e Romita e o Deathlok de Rich Buckler – que eram nervosos, violentos e definidos por suas armas.

Giant-Size X-Men n. 1 começa com a introdução de cinco indivíduos, um de cada vez, em demonstração de seus poderes. Kurt Wagner (Noturno [*Nightcrawler*]) é caçado por uma turba bavariana, saltando e escalando prédios; o agente especial canadense Wolverine desembainha uma garra de metal da mão quando bate de frente com seu superior numa base militar; no Quênia, Ororo Monroe (Tempestade [*Storm*]) é louvada como deusa por controlar vento e chuva; o fazendeiro siberiano Piotr Rasputin (Colossus) transforma-se num poderoso homem de aço para salvar sua irmã de um trator errante; o apache John Proudstar (Pássaro Trovejante) enfrenta um búfalo numa reserva do Arizona. Cada um deles, além dos parceiros de outras ocasiões Banshee e Solaris [*Sunfire*], recebem visitas particulares do Professor X, que fez apelo às suas consciências com o bom e velho argumento do poder e da responsabilidade. Ele os reúne numa mansão no Condado de Westchester, onde lhes dá uniformes; e Ciclope, sem opção, explica que os X-Men – Homem de Gelo, Anjo, Garota Marvel, Destrutor e Polaris – estão perdidos em Krakoa, ilha no Pacífico Sul.

Trocando ameaças e insultos a todo momento, os oito partem a Krakoa, que se descobre ser uma ilha viva e autoconsciente (“Krakoa... a ilha que caminha como homem!”). A missão de resgate em si não tem nada de

extraordinário; assim que os X-Men são libertados do cativeiro (havam sido capturados pela própria ilha), são eles, não os novos recrutas, que vencem a batalha e conseguem fugir. Aliás, quase tudo em *Giant-Size X-Men* n. 1 ecoa *Quarteto Fantástico* n. 1: o ajuntamento à *la Sete homens e um destino* da equipe, as picuinhas, a ilha misteriosa à qual são convocados, até a fuga dramática de avião enquanto a ilha explode ao fundo.

No último balão de fala da revista – “o que vamos fazer com treze X-Men?”, alguém pergunta no avião – começa a transição. Os velhos X-Men serão aposentados; os novos X-Men terão a chance de conquistar um novo público.

Pouco depois de a edição estar finalizada, Wein teve certeza de que a carga de trabalho o forçaria a abandonar o título – não que isso tenha lhe causado grande aflição. “Era só mais uma série”, disse ele. “Para mim, era igual a ‘Irmão Vodú’ e outras séries nas quais eu estava envolvido.” Mas era uma oportunidade de ouro para Chris Claremont, que vinha escutando as reuniões de argumento de sua mesa, à frente do escritório de Wein, e vinha dar pitacos. Ele se voluntariou para assumir os roteiros, ansioso. “Eu falei: ‘Putz, claro!’. Mas era uma série na pior – achamos que seria seis edições e tchau.” A série, porém, ia mudar a sua vida.

Wein brigava contra o ciclo incessante de cancelamentos e lançamentos ordenados por Lee e Landau. Punho de Ferro [*Iron Fist*], herói kung fu cuja origem era pega de empréstimo de uma antiga criação de Bill Everett, anterior à Timely, ganhou seu próprio título. Assim como o Golias Negro [*Black Goliath*], outra tentativa de cortejar o público afro-americano... sem falar em Sonja [*Red Sonja*], Espantalho [*Scarecrow*], Skull, o Matador [*Skull the Slayer*], Bloodstone, e assim por diante. “Um dia você entrava na sala”, disse um assistente, “e as trinta séries que editava na semana anterior estavam canceladas, não interessa o estágio de produção em que estavam, mesmo que ainda nem tivessem sido publicadas, e já havia trinta outras para fazer”.

Havia também a chance de Lee aparecer, conferir uma página e dar um comentário espontâneo que causava alvoroço no escritório. Perto do fim do mandato de Roy Thomas, Lee dera uma olhada em páginas do Homem de Ferro nas quais a placa facial do herói estava tão achatada que parecia

que o nariz de Tony Stark não ia caber. “Ele não devia ter nariz?”, perguntou a Thomas. Nas décadas desde que fora criado, a placa facial do Homem de Ferro *nunca* incluía nariz. Mas Lee era o patrão. Na edição seguinte, Stark reprojeto seu elmo para que tivesse um grande triângulo metálico na frente. Meses depois, páginas de *Homem de Ferro* por Mike Esposito chegaram à mesa do novíssimo assistente do gerente de produção John Verpoorten, Bill Mantlo. “Comecei a olhar aquele gibi e a pensar: ‘Jesus Cristo, isso deve ser *alucinação!*’”, disse Mantlo. “‘O Homem de Ferro não tem *nariz.*’ Então fiquei lá, totalmente inocente, com um tubo de corretivo, e pintei todos os narizes até que, uma hora depois, quem sabe, ouço uma gritaria. ‘Esposito, você pirou?! *O que aconteceu com o nariz?*’... Mike entra raivoso: ‘Maldição, o nariz tá aqui!! Dá para ver o pinguinho branco em cima de cada nariz!’.” Mantlo obedientemente raspou o corretivo de cada quadro.

Para ajudar os roteiristas a acompanhar a enchente de personagens de sempre e os novos, Thomas tinha uma caixa de plástico com fichas de arquivo nas quais anotava onde os personagens haviam aparecido pela última vez e quais eram seus poderes. O sistema já não dava mais conta. Agora havia um banco de dados gigantesco, uma lista alfabética com dois quilos e meio de papel perfurado, impressos.

Coordenar a continuidade cada vez mais complexa entre os títulos também estava virando um fardo. Uma das marcas do Universo Marvel era ser uma narrativa grande e unificada, onde tudo que acontecia em um título teria impacto potencial em todos os outros. Isso era gerenciável quando Stan Lee supervisionava pessoalmente oito gibis por mês, mas quase impossível quando um quadro de roteiristas emotivos, nos seus vinte e poucos anos, queriam deixar a imaginação vagar – ou quando a contabilidade pedia expansão da franquia. Como que o Homem-Aranha poderia estar em tantos lugares ao mesmo tempo? “O problema da Marvel”, disse Wein, “foi que de repente viramos uma editora com um bando de gibis que Stan, creio eu, nunca esperou que fosse durar mais que uns poucos anos”. Para bagunçar ainda mais o coreto, havia as brigas por uso dos personagens. “Gerber queria que Hulk fizesse uma coisa em *Os Defensores*”, disse Claremont, “mas Englehart dizia: ‘Eu o coloquei fazendo essa outra coisa em *Vingadores.* Quem tem prioridade?’”.

“Havia uma hierarquia definida”, disse Bill Mantlo, que fora convocado do escritório de produção para fazer roteiros quando houve um aperto nos prazos e começou a ter trabalho regular. “Na época, parecia que a chave para ser roteirista de sucesso na Marvel era ter trabalhado para as duas editoras, e isso fazia de você melhor que os picaretas como eu, Claremont, Moench, que começaram na Marvel, ficaram na Marvel e eram leais à Marvel. Aliás, financeiramente, se você largasse a Marvel e fosse para DC, você voltava para Marvel ganhando mais que alguém que tivesse permanecido na Marvel. Era sinal de sucesso ficar falando merda da sua editora, ir para outra e aí voltar, e Chris, Doug e eu, provavelmente também o Tony [Isabella], na época, ficávamos para recolher o esterco, sem um muito obrigado, sem recompensa. Foi assim por muito tempo. Também tinha a teoria de que, se você fosse editor, tinha que escrever Hulk, Homem-Aranha e Thor. Talvez Quarteto Fantástico. Era flutuante, dependendo de quem eram os personagens que você mais gostava aos quinze anos. Era isso que significava ser ‘editor’ na Marvel. Não que você fosse disposto, não que você fosse eficiente, um bom gestor ou um roteirista excelente lá no seu curralzinho – ser editor na Marvel era você poder escrever o que se considerava serem os títulos mais-mais do momento, e o resto ficava com os que eram considerados resto”.⁹⁸ Ao longo dos anos, Stan Lee, depois Roy Thomas, haviam aprendido a ceder parte da supervisão do conteúdo. A política de Lee era, segundo Claremont, “se perderem o prazo, você dá um aviso, depois demite. Se a série não vende, você conserta ou cancela, e demite. Se vender, você fica quieto e não atrapalha. Não dá para se meter em tudo. Não dá tempo. É muita coisa para se fazer”.

Não era tão fácil para Wein e Wolfman. “Não é que eu ache que o Len e o Marv não quisessem tomar a mesma atitude, mas eles pareciam mais dispostos a se intrometer”, disse Thomas. “Tendiam a ficar mais nervosos com o roteirista de uma série sem muito sucesso que fazia algo com o que eles não se sentiam muito confortáveis. Eles se preocupavam com o roteirista que podia perder o braço porque deixou para fora do ônibus.” Um novo título chamado *Os Campeões* [*The Champions*] foi proposto por Tony Isabella como lugar para encaixar os X-Men descartados Anjo e Homem de Gelo. Seria um seriado tipo dois caras pela estrada, à moda *Rota 66*. Porém, segundo Isabella, Wein começou a aplicar uma série de

regras: tinha que ser uma equipe de cinco personagens; tinha que ter uma mulher; tinha que ter um personagem que já tivesse seu próprio título; tinha que ter alguém com super força. *Os Campeões* acabou virando um daqueles gibis que parecia um cão de raça indefinível, no qual os incombináveis Anjo, Homem de Gelo, Viúva Negra, Motoqueiro Fantasma e Hércules uniam-se para enfrentar vilões como os falidos Corsários da Recessão [*Recession Raiders*] em Los Angeles.

Intrometimentos como esse colocaram Wein em rota de colisão com o gerente de produção John Verpoorten, que considerava tudo frivolidades. Se uma revista estivesse perigando perder o prazo – e assim se expor a centenas de dólares em honorários atrasados – a sombra dos mais de dois metros de Verpoorten encobririam uma mesa do editorial. Os protestos dos revisores caíam em orelhas surdas. “Você lê quando sair”, ele berrava ao se inclinar para recolher as páginas.

Essa talvez seja a melhor maneira de explicar o passe livre que alguns títulos tinham. Desde que as vendas não caíssem, e daí que o gibi fosse um pouquinho mais solto, um pouquinho fora dos eixos – por que incomodar o Stan? Por que incomodar o Len?

O revisor poderia ser o melhor amigo do roteirista. “Gerber faria o argumento de uma ótima história, deixava você ligado no suspense da última página e não tinha a menor ideia do que faria na edição seguinte”, disse David Anthony Kraft. “Aí chegava o prazo final do argumento, as pessoas entravam em desespero; dava para ver o branco dos olhos. Aí a gente saía para jantar e começava a trocar ideias. Fiz isso num monte de edições de *Howard*, *o Pato* e *Defensores*. O resultado eram histórias bem interessantes – se você não sabia para onde ia, não havia como os leitores adivinharem. Por outro lado, podia virar uma bagunça e suas histórias nunca se amarravam e nada combinava. Nem sempre o resultado era perfeito.” Ainda assim, ele diz: “Eu gostava desse esquema. Então passava direto”.

Sem fiscalização, surgiram mais oportunidades para experimentações. Gerber, Englehart e Starlin seguiram sem caprichos e coloriam *bem* fora das linhas, mixando e remixando ideias avulsas de antigos gibis Marvel com manchetes atuais e psicologia *pop*, que se transformavam em miniobras-primas dadaístas que todos os meses caíam aos pés de adolescentes perplexos. Elas tratavam de política sexual, conduziam os

protagonistas a tendências da contracultura e faziam até comentários astutos sobre a própria Marvel Comics.

Os *Defensores* de Gerber consistia nos membros fundadores Doutor Estranho e Hulk mais Valquíria, semideusa de espada que assumira o corpo da ingênua ocultista Barbara Norriss, e Falcão Noturno [*Nighthawk*], ou Kyle Richmond, *playboy* que virou criminoso que virou herói com apetrechos à *la* Batman. Mas super-heroísmo era o que menos interessava a Gerber. Assim como fizera com *Homem-Coisa*, ele povoou a série com a plebe maluquinha, mas simpática, dada a ataques de baixa autoestima. Assim, a frígida Valquíria estava destinada a suportar os flertes pidões não só de Kyle Richmond, mas também do apalermado Jack Norriss, marido que se separara de seu corpo-hospedeiro.

Gerber começou de vez a levar *Defensores* ao absurdo doentio no início de 1975, com a introdução dos Cabeças [*Headmen*], um trio ignóbil cujas aventuras em separado haviam saído em histórias esquecidas da Atlas Comics nos anos 1950: Dr. Arthur Nagan, cirurgião que, ao transplantar órgãos de gorilas, deixou os gorilas irados e levou-os a transplantar sua cabeça para um corpo símio; Chondu, o Místico, um feiticeiro adepto da yoga; e o Dr. Jerold Morgan, cujos experimentos em compressão celular resultaram no encolhimento de seus ossos e em pele solta e massuda pendurada por tudo. Agora reunidos no subúrbio de Connecticut, eles armavam a dominação mundial... e, enquanto essa subtrama fervia em fogo baixo, Gerber armou a guerra contra os Filhos da Serpente, uma organização meio KKK que se descobriu ser comandada pelo contador de Kyle Richmond, Pennyworth – afro-americano de meia-idade autodepreciativo – e financiada pelos milhões roubados do próprio Richmond.

Enquanto tudo isso se desenrolava, a cada poucas edições acontecia um assassinato aleatório de cidadãos comuns, geralmente patéticos, cometido por um elfo armado e sem nome. Não havia conexão aparente entre os assassinatos e tudo o mais que acontecia na revista... ou, aliás, nem em todo o Universo Marvel.

Os editores novatos simplesmente seguiam em frente, levando as páginas para produção.

Em *Os Vingadores*, Steve Englehart moldou um arco de vinte edições em torno de Mantis, a prostituta vietnamita que se tornara a “Madona

Celestial”.⁹⁹ Ela e o namorado, Espadachim [*Swordsman*], ex-inimigo dos Vingadores, haviam aparecido na Mansão dos Vingadores e tiveram sucesso ao solicitar sua filiação. Porém, sua potente sexualidade – seu “abraço da morte” era envolver as vítimas masculinas com as pernas – perturbou a ordem das coisas. “Basicamente, Mantis era para ser uma prostituta que entrara nos Vingadores e causara discórdia entre os integrantes masculinos, oferecendo-se a um de cada vez”, disse Englehart. “Ela foi apresentada como vagabunda. Sempre fui muito fã de sexo e via esses super-heróis adultos enfrentando supervilões; mas, quando encontravam mulher, eles ficavam vermelhos, gaguejando. Pareciam garotões adolescentes. O que sempre me soou imbecil, porque eu os via como homens maduros. Então por que não agem como homens maduros?” Englehart acabou distanciando-se da abordagem rameira, embora o quadrângulo amoroso Feiticeira Escarlate-Visão-Mantis-Espadachim tenha rendido melodrama lacrimoso, aliviado apenas quando Espadachim morreu em combate.

As origens misteriosas tanto de Mantis quanto de Visão desenrolaram-se ao longo de vários meses. Descobriu-se que ela fora criada por uma raça de vegetais crucíferos alienígenas telepatas chamados Cotari, que haviam sido trazidos à Terra por pacifistas Kree. Depois que Mantis recobrou essa memória, as árvores Cotari que circundavam o túmulo de Espadachim assumiram sua forma e propuseram a Mantis que concebesse o filho deles. “No fim, como era uma época cósmica”, disse Englehart, “dei um jeito de ela virar a Madona Celestial e se casar com uma árvore! E para casar com essa árvore, você tinha que entender a história do universo, saca?”.

A cronologia recauchutada de Englehart para o Visão era levemente menos insana, mas vinha com uma pancada metatextual. Ele revelou que o corpo androide do Visão fora reaproveitado do Tocha Humana original (ausente do Universo Marvel desde sua morte súbita em meio à briga de Carl Burgos pelos direitos, em 1966). Um *flashback* mostrava o vilanesco robô Ultron raptando o inventor do Tocha Humana, Phineas Horton, e forçando-o a ressuscitar sua invenção. Por meio de Horton, Englehart deu voz ao remorso que o rancoroso Burgos sentia quanto ao Tocha Humana. “Achei que seria meu maior mérito – e meu pé-de-meia –, mas meus colegas o temiam – incitaram-me a destruí-lo – e, quando ele fugiu, virei um pária..., e ele nunca, nunca voltou para mim!... Não vou lidar com isso

de novo – não, agora, que estou tão velho!” Ultron assassinou Horton, que proferiu suas últimas palavras lentamente enquanto morria nos braços de Visão: “Eu queria uma coisa, uma criação, uma parte de mim que continuasse viva...”. A vida imitaria a arte quando a morte do próprio Burgos não foi mencionada nas páginas da Marvel Comics, mas o Visão – “uma parte de mim” – continuou vivo.

Englehart então voltou sua atenção para o Fera, integrante dos X-Men originais, que praticamente desaparecera desde que o próprio roteirista o deixara azul e peludo, alguns anos antes. O Fera entrou nos Vingadores e virou o primeiro maconhado da Marvel. “O Fera foi consequência, pelo menos na sua segunda versão, da minha vida na Califórnia”, disse Englehart. “Ele ficou mais velho, começou a ouvir *rock-and-roll* e – sendo bem sincero – começou a fumar bomba, embora não pudéssemos dizer isso no gibi.” Em vez disso, ele mostrou Fera lendo Carlos Castañeda e tocando discos de Stevie Wonder, significantes de que “era um cara jovem, o intelectual que tinha entrado na modinha”.

O esforçado músico parceiro do Capitão Marvel, Rick Jones, também estava entrando na modinha. Em *Capitão Marvel* n. 37, de Englehart, a colega de turnê de Jones, Dandy, entrega-lhe uma cápsula, a qual se refere modestamente como “Vitamina C”: “um presente, caso seu ‘esquema’ vire um tédio!”. O “esquema” de Rick Jones naquele momento é que ele trocava de lugar com o Capitão Marvel sempre que batia os “Nega-Braceletes” nos pulsos; ou seja, ele tinha que passar boas horas matando tempo na Zona Negativa, onde um tinha que ficar enquanto o outro estivesse no nosso mundo. Quando Jones volta a ficar à deriva pela Zona Negativa, ele engole o comprimido e começa a ter alucinações com sua infância nos subúrbios; enquanto isso, o queixo do Capitão Marvel começa a formigar, ele sente uma pulsação na cabeça e seus arredores começam a parecer um desenho de Escher. Quando o Vigia surge e ataca o Capitão Marvel, nosso herói começa a suar frio; na edição seguinte, felizmente, ele e Rick já recuperaram a sanidade. Capitão Marvel enaltece Rick por ter expandido a mente. As drogas psicodélicas elevaram ainda mais a “consciência cósmica”; tudo termina de boa.

Apesar de toda a astúcia subversiva de Gerber e Englehart, foram as provocações teimosas de Jim Starlin em *Warlock* que testaram os limites da desatenção editorial da Marvel com o que vendia pouco. Roy Thomas

tornara o personagem uma figura meio Cristo; agora Starlin, fervoroso ex-católico, usava-o para fazer críticas da religião organizada, assim como protestar contra o abafamento sistematizado das vozes criativas.

Vagando pelo espaço, Adam Warlock depara-se com uma “descrente” sendo perseguida por soldados de metal; tenta salvá-la, mas não consegue. Usando o “poder do medo” de sua misteriosa Joia da Alma, ele a revive em tempo suficiente para descobrir que os assassinos eram da Igreja Universal da Verdade, grupo mão de ferro com alcance intergaláctico, liderado por um ser chamado Magus – o qual, Warlock choca-se ao descobrir, é uma versão futura dele mesmo.

Durante a jornada de Warlock para encontrar Magus, ele ganha aliados improváveis (o troll boca-suja Pip; a assassina *alien* de pele verde e meia arrastão Gamora) e vários novos inimigos (incluindo o antigo rival do Capitão Marvel, Thanos). Mas a maior ameaça a sua sobrevivência e a sua sanidade é o poderoso cristal em sua testa – a vampiresca Joia da Alma –, a qual, ele percebe aos poucos, está absorvendo com voracidade os espíritos de seus inimigos.

As aventuras de Adam Warlock eram veículos perfeitos para as reflexões de Starlin sobre o preço do poder e para as desconfianças que ele nutria contra o institucionalismo rígido. Fazendo argumento, roteiro, lápis, arte-final e cores, Starlin era, em certo sentido, o primeiro *auteur* que a Marvel via desde os dias em que Steranko tinha passe livre. Mas mesmo a mínima interferência editorial provocava o rebelde interior de Starlin, e não demorou para as autoridades que ele questionava de forma tão incansável não se limitarem à igreja.

“Stan sempre viu problema no que eu fazia”, disse Starlin, destacando “A Fórmula Infinito”, história de Nick Fury que escreveu quando também trabalhava em *Warlock*. “Fiz Fury cometer uma fraude para conseguir essa fórmula que ia estender a vida dele. Stan ficou tão chateado com aquilo que disse que a história nunca mais ia ser usada na continuidade Marvel, nem republicada.”

De início eram piadinhas infiltradas que passavam despercebidas em *Warlock* – uma alteração no selo do Código de Ética da capa transformou “Comics Code” em “Cosmic Code” [“código cósmico”], ou Pip entrar num bar e pedir um “*merde stinger*” na edição seguinte. Então ele resolveu ir mais longe. Na quarta edição da saga de Starlin, Warlock sofre

lavagem cerebral nas mãos de dois palhaços, que querem que ele se conforme. “Ora, relaxe, meu crente!”, diz Len Teans, o primeiro palhaço. “É aqui que você se livra dessas feiúras que não deixam você ser igual aos outros palhaços!” O segundo palhaço, Jan Hatroomi, pinta um rosto de palhaço em Warlock, então conduzido a ver outro “renegado” ser açoitado com tortas. “Ele já foi dos melhores”, diz Teans. “Mas tentou virar o sistema! Começou a achar que as pessoas eram mais importantes que as coisas!” É claro que uma criança que comprasse esse gibi na drogaria ia achar tudo uma piração só – mesmo se não notasse que “Len Teans” e “Jan Hatroomi” fossem anagramas de Stan Lee e John Romita, ou que o palhaço açoitado fosse muito parecido com Roy Thomas.

Adam Warlock é conduzido a uma enorme pilha de lixo, à qual os palhaços estão sempre levando mais carrinhos de mão, com mais lixo. Quando a torre vem abaixo, ele descobre um diamante nos destroços. “Ah, isso!”, diz Len Teans. “A gente não consegue se livrar desse refugio! Tem sempre alguém enfiando isso aí quando a gente se distrai!” Jim Starlin pintava a Marvel Comics como produtora delirante de refugio.

Na edição seguinte de *Warlock*, Len Wein era creditado como “intrometido” em vez de editor. Ninguém se deu ao trabalho de corrigir.

Na Califórnia, Jack Kirby estava inconsolável. Depois de um início promissor, sua relação com a DC azedou rápido. Pouco depois de assinar contrato com a editora, as vendas desta caíram em relação às da Marvel, numa indústria que como um todo estava em queda. Os gibis que constituíam o universo mitológico do “Quarto Mundo” kirbyano – *Os Novos Deuses*, *O Povo da Eternidade* e *Senhor Milagre* – foram cancelados. Os diálogos truncados de Kirby encontraram resistência; a forma como ele desenhava Superman era repetidamente corrigida para igualar-se ao estilo da casa; suas invenções não super-heroicas não conseguiam impressionar os editores. Ele estava sempre a postos para criar novos títulos – *Omac*, *Kamandi*, *O Demônio* –, mas parecia que nenhum tinha o mesmo toque. Kirby sabia que ainda haveria lugar para ele na Marvel; Stan Lee deixava claro em entrevistas. “Nunca brigamos”, Lee contou a um jornalista. “Nós nos dávamos muito bem. Tenho respeito total pela capacidade dele e gostaria que voltasse.” Aconteceram flertes, trocaram-se telefonemas. Lee e Kirby voltaram a se falar.

A Mighty Marvel Convention foi promovida de sábado a segunda-feira, 22 a 24 de março de 1975, no Hotel Commodore. As novidades eletrizantes anunciadas ao longo do fim de semana sugeriam que a Marvel queria atingir novos públicos: *Superman vs. Homem-Aranha*, que sairia em edição de luxo, em publicação conjunta com a DC, seria o primeiro encontro entre os dois icônicos personagens; e, finalmente, estava-se fechando o acordo para um filme *live-action* de *Spider-Man*. Mas o golpe final viria somente no último dia da convenção.

Kirby pegou um avião até Nova York, sem alardes, e, de portfólio na mão, entrou na sala de Stan na segunda-feira antes de ir para a convenção. Marie Severin o viu entrar. “Cheguei na sala e vi o Jack”, disse ela, “aí o Stan colocou um papel no meu rosto e disse: ‘Você não viu nada!’”. Eu fui no corredor e gritei: ‘O Kirby voltou!’”.

O contrato de três anos de Kirby requeria dele treze páginas por semana, à razão de US\$ 1 mil por semana – ou US\$ 57,2 mil por ano, ou US\$ 85 por página. Ele recusou voltar a *Quarteto Fantástico* e *Thor*, bem como a qualquer dos títulos que havia criado com Lee. Em vez disso, queria de volta *Capitão América*, na qual seria roteirista, artista e editor. Também faria uma adaptação de *2001: uma odisseia no espaço* e traria uma nova criação, mais uma invenção do estilo visitantes alienígenas da Antiguidade, chamada *Os Eternos* [*The Eternals*].

Na tarde de domingo, numa palestra sobre *Quarteto Fantástico*, Lee apresentou o convidado surpresa. Ouviram-se aplausos arrebatadores e aclamação de pé quando Kirby desceu a coxia e subiu no pódio. A editora ainda não podia anunciar em quais gibis Kirby ia trabalhar, mas ele prometeu a uma pessoa da plateia durante as perguntas: “Seja lá o que eu fizer na Marvel, eu garanto que vai ser de eletrocutar a sua cabeça!”.

Como sempre, Lee não hesitou em reescrever as falas de Kirby. “‘Eletrizar’, Jack!”, corrigiu-o. “Eletrizar!”

× × ×

Em 1974, Gerry Conway não ficou feliz em saber das promoções de Wein e Wolfman. Aliás, ficou furioso. Estava na Marvel há mais tempo que ambos, escrevia os personagens mais famosos e fazia as vezes de editor quando Thomas estava ausente. E, meses antes, fora-lhe prometido que

sua vez estava por chegar. “O Stan me disse: ‘Bom, Ger’, àquela maneira amigável, cordial, do Stan, ‘caso aconteça de o Roy sair da editora, queremos que você assuma como editor’.” Mas, pelo jeito, a conversa preliminar acabou esquecida. Conway sentiu-se traído. Se o critério principal para a vaga era ter familiaridade e compreensão do universo Marvel, perguntava-se ele, por que contratar dois caras da DC que haviam subido a bordo apenas no ano passado? Ele estava cansado de não ser levado a sério e começava a suspeitar que Marv e Len estavam fazendo politicagem. Pelo jeito, suas realizações nada significavam para Lee, nem para a Marvel.

Assim, Conway recebeu ordens de Lee para ressuscitar Gwen Stacy, de algum jeito, mesmo que fosse só por uma edição. (Steve Gerber prestativamente se ofereceu para mostrá-la como cadáver reanimado nas páginas de *Tales of the Zombie*, como “Graveyard Gwen” [“Gwen Cemitério”]). Aborrecido com o encargo,¹⁰⁰ Conway escreveu mesmo assim uma história em seis capítulos na qual Gwen voltava, retraumatizava Peter Parker (e sua nova namorada, Mary Jane Watson) com sua presença, e então se descobria que na verdade não passava de um *clone* de Gwen Stacy, criado pelo Chacal [*Jackal*]. O Chacal, como veio a se descobrir, era o antigo professor de Biologia de Gwen e Peter, Miles Warren, que tinha ciúme insano do relacionamento entre os dois e descobriu que ainda tinha amostras de DNA dela de um antigo projeto científico. (Para complicar mais as coisas, Warren também clonou Peter Parker, uma subtrama menor que voltaria a assombrar a Marvel anos à frente.)

No fim do arco, a Gwen clonada – triste, inocente, ingênua, com as memórias da antiga – dá um adeus lacrimoso a Peter Parker, amor de sua vida, e sai com uma mala cheia rumo ao pôr do sol. Apesar da premissa tola, Conway e o artista Ross Andru haviam conseguido uma história genuinamente comovente e instigante.

Quando Lee enfim viu a história que forçara Conway a escrever, ele deu de ombros. “Isso aqui não deu certo, não é?” Conway ferveu.

“Você vai ter que dar um jeito no Gerry”, Thomas havia avisado a Lee, sabendo que Conway se sentia merecedor de mais respeito na editora. Conway sentia que era tratado como mais um escrevinhador, respondendo à equipe indivisível LenMarv, os quais, segundo ele, “não davam a

entender que queriam fragmentar a autoridade que tinham”. Quando se decidiu que o vilão cada vez mais popular do Homem-Aranha, o Justiceiro, teria destaque solo nas revistas em preto e branco, Conway lembrou-se de que Thomas havia lhe prometido a oportunidade de editar a série por conta própria. Mas as revistas eram o reinado de Marv Wolfman. Conway teria que aceitar ficar só nos roteiros, mais uma vez. Inflamado, ele começou a pegar *freelances* na Atlas Comics de Martin e Chip Goodman e depois uma vaga de roteiro – e de edição – na DC Comics. Seu primeiro trabalho foi dar um jeito nas últimas edições de *Kamandi* que Kirby enviara logo antes de sua partida abrupta. E não levou muito para Conway ver-se escrevendo o personagem a quem acabara de dar adeus.

Superman vs. Homem-Aranha, o *crossover* Marvel/DC, sairia em formato avantajado, custaria oito vezes mais que um gibi normal e teria forte divulgação: um *blockbuster* garantido. Para Conway, roteirista, e o artista Ross Andru, foi de encher os bolsos. Para Len Wein, foi a ruptura. Na reunião na sala de Lee, sentados em volta da mesa do café, Wein questionou a decisão de Al Landau de tirar Andru de *O Surpreendente Homem-Aranha*, na qual era regular, para trabalhar no projeto. *Homem-Aranha*, afinal, era o título número um da Marvel.

“Eu sou o editor-chefe”, disse Wein. “Por que não discutiram antes comigo?”

Landau olhou para ele e disse: “Porque *não é da sua conta, caralho*”.

Wein pulou em Landau. Marv Wolfman, que estava sentado entre os dois, enfiou-se no meio da refrega e tentou puxar Wein. Enquanto Stan ficava tenso tentando restabelecer a paz entre todos, Wein percebeu que a pressão era demais. Quanto mais tempo passava nesse lado comercial, mais odiava o emprego. “Não sou nada maravilhoso nessa de gerenciar”, disse Wein. “Eu passava o tempo todo no nono andar brigando com os contadores para dar mais dinheiro aos autores, para não cancelar série, para nos dar mais páginas... os gibis ficavam em segundo plano.” Quando não estava indo ou voltando do hospital devido a problemas renais, estava num frenesi de tentar dar conta da corrente implacável de produtos que não parava de sair. (“Len tomava muito calmante naquela época”, lembrou Dave Cockrum.)

Em 9 de abril de 1975, a Marvel anunciou que Wein deixaria o cargo. Marv Wolfman assumiria as funções de editor-chefe, e Archie Goodwin ficaria no cargo de Wolfman, supervisionando as revistas em preto e branco. “Na prática, fiz o mesmo acordo que o Roy”, disse Wein, “de ficar com as minhas séries e editar somente elas”. Essas séries acabaram incluindo *O Surpreendente Homem-Aranha* e *Thor*, as quais Gerry Conway havia deixado recentemente, quando não conseguira garantir o mesmo título de editor/roteirista.

“Estamos passando por um período de humores intensos”, admitiu Wolfman numa entrevista de 1975. Mas ele estava determinado a não ser vítima das pressões que haviam levado a melhor sobre Wein. Apesar das várias semelhanças entre os dois velhos amigos, Wolfman tinha maior interesse em ser chefe e mais facilidade em não se prender a detalhes. Um dos maiores problemas, segundo ele, era o número de prazos estourados. (“Acabei de falar com a gráfica”, John Verpoorten informou durante uma reunião do editorial. “Eles queriam saber se a editora ainda existe”.) Isso levava leitores a comprar, digamos, a última edição de *Vingadores*, com capa inédita, e descobrir uma republicação nas páginas internas. Mas o que o editor faria? Não havia gente talentosa sobrando para demitir tantos colaboradores atrasados. Puxando as mangas, Wolfman mandou John Verpoorten colocar um novo título na pauta: *Marvel Fill-In Comics* (“Revista Tapa-Buraco da Marvel”), que seria escrita por Bill Mantlo, aquele que começara a carreira se voluntariando para fazer o roteiro de um gibi de prazo estouradíssimo quando não havia mais ninguém disponível. Agora, Mantlo virava uma medida preventiva. *Marvel Fill-In*, desenhada pelo pau para toda obra Sal Buscema, teria dois ou três personagens das séries que estivessem correndo o maior risco de ficar para trás. Quando chegasse o Pernicioso Prazo da Perdição, a história podia ser encaixada num título nos quais esses personagens costumavam aparecer.

Depois de livrar-se desse problema, Wolfman teve um belo golpe de sorte: a ameaça da Atlas Comics de Martin e Chip Goodman – que fora lançada quando Wein estava atulhado – gorou. A Atlas ficou restrita a autores de segunda-linha e péssima organização: até os melhores títulos eram mal distribuídos. Diz a lenda que o distribuidor da editora em Los Angeles devolveu imediatamente 2.200 dos 2.500 gibis que havia pedido – sem se dar ao trabalho de reempacotá-los. Conseguir trabalho na Atlas

era como ter uma pequena grande sorte – ela pagava muito bem, mas de repente o dinheiro parou. O artista Jack Abel entregou páginas de *Wulf*, usou seus honorários para tirar férias na Flórida, voltou e descobriu que não ia mais ter serviço. David Anthony Kraft, que deixara a Marvel para ganhar 50% a mais escrevendo na Atlas, atravessou o país de motocicleta, tendo visões dos roteiros de uma sucessão de *Caçador de Demônios*, da Atlas, na praia. Quando chegou à costa oeste, a Atlas Comics tinha desmoronado.

Na primavera, Al Landau havia enviado um memorando exigindo que alguém desse uma conferida nos gibis Atlas e fizesse anotações sobre possíveis plágios. Agora a questão era irrelevante: os naufragos da Atlas simplesmente foram absorvidos pelo império Marvel. Kraft e Rich Buckler retrabalharam o “Caçador de Demônios” como “Mata-Demônios” [*Devil-Slayer*] e encaixaram-no em *Astonishing Tales*. Howard Chaykin saiu direto do escritório da Atlas e vendeu um “Scorpion” retrabalhado como “Dominic Fortune” na Marvel.

Claro, nada disso resolvia o problema de *nenhuma* editora estar vendendo gibi. “Éramos só um bando de disparates trabalhando nos fundos da Magazine Management”, disse Chris Claremont. “Ninguém comprava gibi. Era uma indústria moribunda, todo mundo sabia. Ninguém dava bola. Só estávamos lá pela diversão. Todo mundo achava que aí por 1980 teríamos de ir atrás de emprego de verdade.”

Em todo o país, os supermercados começavam a substituir as lojinhas de família, e poucos tinham interesse em manter o mostruário giratório cheio de gibis que rendiam pouco. Para piorar, o fato de os gibis serem vendidos a distribuidores em consignação deixava as editoras extremamente vulneráveis a práticas de negócio injustas. Havia uma proliferação de histórias de exemplares não vendidos parados em depósitos e com as capas rasgadas, devolvidas em troca de crédito. Os gibis sem capa então eram vendidos a preço menor – tudo transformado em lucro para o distribuidor.

Então, em 1973, Phil Seuling, professor colegial de Inglês de Coney Island com voz de timbre alto e promotor de convenções, falou com a Marvel e a DC em conseguir o mesmo desconto de 60% que os atacadistas. Em troca de uma taxa tão reduzida, Seuling aceitava ficar com

todos os exemplares que não vendesse – afinal, podia vender edições antigas a colecionadores. Para as editoras, era um avanço em relação ao antigo modelo de negócios de imprimir dois ou três exemplares para cada um que era vendido, mas não era uma alternativa sustentável, pelo menos ainda não. Em 1974, esse método de “distribuição direta” representava US\$ 300 mil das vendas da Marvel. Ainda era necessário solucionar o problema das bancas.

Durante algum tempo, Al Landau conseguiu dar à Cadence Industries a ilusão de que a Marvel daria a volta por cima. Já que os gibis eram consignados, os relatórios de vendas eram baseados em estimativas mensais de exemplares “quitados”, e não na quantidade enviada. “Ele fazia um esquema em pirâmide”, explicou um executivo da Cadence. “Se você distribui 100 mil exemplares e tem estimativa de 50% de vendas e no mês seguinte distribui dois gibis – imprima 200 mil, estime 50% –, você fica com 150 mil de reserva. Ele publicava cada vez mais, todo mês, e assim escondia o fato de que suas estimativas eram exageradas. Ele estava fazendo a empresa dar uma guinada para o chão.”

Quando Sheldon Feinberg começou a desconfiar dos números de Landau, despachou dois funcionários da Cadence em Nova Jersey e os instalou na Marvel: primeiro, um contador chamado Barry Kaplan virou diretor financeiro; depois, um consultor recém-contratado da Curtis Circulation, chamado Jim Galton, virou vice-presidente. Eles revisaram os registros de lucro e prejuízo e não gostaram do que descobriram.

Quando Landau voltou das férias, encontrou Galton sentado na cadeira de seu escritório.

“O que você está fazendo aqui?”, perguntou Landau.

“O Shelly não te contou?”, perguntou Galton.

Galton e Kaplan levaram Landau ao Players Club para almoçar. Na mesa, Galton deu a notícia de que ia substituir pessoalmente Landau como presidente da Marvel e da Magazine Management. Landau agarrou o peito e caiu no chão. Galton e Kaplan ficaram só olhando.

× × ×

Se Galton não conseguisse fazer as coisas tomarem outro rumo em um ou dois anos, não haveria mais Marvel Comics. Aliás, Sheldon Feinberg

estava se coçando para desativar toda a parte editorial da Cadence. “Acho que, até 30 de junho do ano em que eu cheguei, a Marvel tinha perdido dois milhões de dólares”, disse Galton. “A primeira coisa que tive de fazer foi botar ordem na empresa e estancar a hemorragia. Era uma sangria forte. Levou uns seis meses. Nesse período, matamos um monte de revistas e ajustamos o quadro de funcionários, que haviam deixado crescer sem ordem ou razão.” Pouco depois da saída de Landau, Galton também deu a dispensa ao número dois de Landau, Ivan Snyder, mas com uma indenização singular: US\$ 39 mil em brinquedos e vestuário Marvel, a preço de custo. “Ivan vinha investindo um bom tempo em construir uma empresa de mala-direta dentro da editora”, disse Kaplan. “Havia uma sala para todos os produtos licenciados que a Marvel comprava das licenciadas, que faziam propaganda nos quadrinhos.” Kaplan reforçou com Galton que o projetinho de Snyder requiritava muito espaço físico e que o serviço de envio exigia três funcionários em turno integral, além de não dar dinheiro para a empresa. Ao fazer um acordo com Snyder, a Marvel poderia tanto se livrar do inventário quanto ganhar uma fonte de publicidade. Snyder concordou em comprar anúncios a taxas reduzidas.

Snyder montou prateleiras no porão de sua casa em Randolph, Nova Jersey, e batizou sua nova empresa como Superhero Enterprises. Em questão de três anos, ele tinha lojas em três cidades e uma empresa de mala-direta de grande sucesso. Voltaria a cruzar o caminho da Marvel. Stan Lee, enquanto isso, vinha ocupando-se do lado das revistas masculinas desde que Chip Goodman havia caído fora para desgosto dos editores dessa ala. Eles viam Lee como um intrometido que pedia alterações desnecessárias, perguntando em voz alta quem eram as jovens celebridades que apareciam nas capas.

Na festa de lançamento da *Film International*, nova publicação da Magazine Management (a primeira edição tinha na capa a estrela nua Sylvia Kristal, de *Emmanuelle*; dentro, resenhas de vários filmes com censura dezoito anos), Stan e Joanie foram de avião a Los Angeles e compartilharam *drinks* com figuras classe C como Arte Johnson e Victoria Principal, e diretores aposentados, como King Vidor e Vincente Minnelli, na Mansão Greystone. Não era tão legal como quando Fellini e Alain Resnais visitaram sua firma, mas era Hollywood.

Lee também aparecia no alto do expediente da *Celebrity*, um plágio da *People* para a qual Lee entrava em ação, posando para fotos com os destaques de cada matéria. A idade das estrelas – Mae West, Mickey Cohen, Robert Wagner, Lucille Ball, F. Lee Bailey – dava a sensação de um episódio de *Love Boat*. As matérias derretiam-se por eles. “Se a atitude da *Celebrity* diante do fenômeno [da cultura obcecada pelo estrelato] soa diferente”, escreveu um crítico, “talvez isso se deva a ela ser publicada por Stan Lee, famoso pela Marvel Comics, e se dedique primariamente às estripulias de Lee, o primeiro quadrinista a ganhar *status* de celebridade”.

Lee agora tinha uma sala muito requintada – cinco janelas que davam para a Madison Avenue, uma mesa de café com tampo de vidro, em forma de bumerangue, e espaço de sobra para três poltronas de couro e aço cromado, fora dois sofás. Ainda escrevia a “Stan’s Soapbox” uma vez por mês, mas era Hollywood que lhe atraía. Não só havia estrelas de cinema com quem se misturar, mas também uma indústria que nunca estava à beira do colapso. “Não importava o sucesso que tudo fizesse”, disse um roteirista, “ele sempre teve aquela sensação desagradável de que todo mundo ia sumir e ele teria que voltar a escrever todos os gibis”.

Na verdade, ele mal dava atenção aos quadrinhos. Pegou um *Homem de Ferro* pela primeira vez em mais de um ano, viu o nariz triangular que fora acrescentado ao elmo por ordem sua e falou: “O que é isso – por que isso aqui?”.

“Você não queria que tivesse?”

“Bom, é que fica meio estranho, né?”, Lee distraiu-se e passou para outra coisa.

Agora tudo tinha a ver com o panorama macro: sinergia, demografia, parcerias. Lee convocou pelo menos uma reunião para lembrar a todos os roteiristas de que não deviam fazer alterações nos personagens, a fim de essas alterações não arriscarem os acordos com licenciadas. Tomavam-se decisões, disse Steve Englehart, “não por Stan Lee como o alto escalão de um bando de gente criativa, mas por Stan Lee no baixo escalão de um bando de empresários. E ele começou a levar toda sua energia para o lado comercial em vez de direcioná-la para o lado criativo, lá embaixo.”

Por mais que estivesse fora de compasso com o processo criativo, até Stan Lee sabia que os fãs queriam mais Howard, o Pato. As participações esporádicas de Howard, nas páginas finais do tremendo título *Giant-Size Man-Thing*,¹⁰¹ produziram uma avalanche de cartas e, de repente, Steve Gerber estava em reunião com Lee para tratar do título próprio de Howard. Gerber vinha acompanhado de Mary Skrenes, colega de faculdade de Alan Weiss que se mudara para Nova York e rapidamente conseguira serviços *freelances* nos gibis. Skrenes descobriu que amava quadrinhos, mas demorou para se acostumar com os profissionais infantilizados ao seu redor. Gerber, que ela conhecera numa visita à Marvel, era a exceção: “Eu entrei”, disse Skrenes, “e todo mundo se apinhou à minha volta. Tinha uns caras que não estavam acostumados a ver meninas. Ficavam colados em mim, dizendo coisa tipo: ‘estou com problemas... odeio ir para a cama... odeio acordar’, aí ergui os olhos e vi aquele cabeção vindo aos pulos na minha rota. Era Steve Gerber. Ele pegou a minha mão e me tirou daquela sala. E os caras ficaram, tipo: ‘Mas como?’”.

Ela se tornou musa de Gerber – a inspiração para a dançarina *go-go* e namorada de Howard, o Pato, Beverly Switzler – e parceira nos roteiros. Eles começaram a namorar e foram morar juntos. As opiniões dela eram tão enviesadas quanto as dele. Quando pediram a ela que tentasse conceber uma super-heroína com o nome Miss Marvel [*Ms. Marvel*], ela entregou uma proposta sobre Loretta Petta, uma garçonete *mignon*, disléxica, que se mudava de um *trailer* para a cidade grande. “Quando ela se incomodava – na primeira edição, alguém rouba seu jantar –, ela ganhava força superadrenalina. Não queriam que ela fosse pequena e disléxica; queriam que ela tivesse corpo de supermodelo. O Stan não gostou.”¹⁰² Mas ela e Gerber tiveram sorte juntos. Na reunião para apresentar *Howard*, também trouxeram a ideia para outra revista, sobre um personagem chamado James-Michael – “um garoto de doze anos *e realista*”, como ele colocou, “um *ser humano* à beira da puberdade, diante dos enormes (ou aparentemente enormes) problemas que a adolescência pode trazer”. Não, em outras palavras, mais um daqueles parceiros mirins imbecis.

Claro que não era totalmente quadrinho verdade – na primeira edição, os pais de James-Michael morrem num horrendo acidente de carro e

revelou-se que eram robôs. James-Michael, superdotado e quase autista em sua atitude fria, é adotado por uma gentil enfermeira e seu colega de quarto modernoso, que moram na Cozinha do Inferno de Manhattan. Ele é assombrado por sonhos de um *alien* mudo, de capa, que atira *lasers* da palma das mãos e deixa trilhas de destruição que James-Michael descobre que realmente aconteceram quando ele acorda.

Mas que nome dariam a essa criação? “Ômega, o Desconhecido!” [*Omega the Unknown*], Lee retrucou. Ele colocou os dois títulos na pauta.

Era uma boa época também para Chris Claremont – as primeiras edições da nova *X-Men* tinham feito sucesso entre os leitores, assim como *Punho de Ferro*, que ele também escrevia. Em ambos os títulos, ele imediatamente passou a construir elencos de coadjuvantes compostos por gente comum, para cercar os heróis e criar famílias emprestadas aos renegados com quem o público de adolescentes e fãs mais velhos provavelmente se identificariam. Havia também a questão da arte: em *X-Men*, o figurino colorido de Dave Cockrum e a pátina *sci-fi*; em *Punho de Ferro*, a energia fluida e o dinamismo diagonal de um jovem artista canadense chamado John Byrne. Byrne virou ídolo imediato. Todos os seus personagens eram vivazes, seus quadros eram cheios de minúcias para leitores atentos e seus *layouts* de página fluíam de forma convidativa. Ele e Claremont imediatamente armaram planos para colaborar em projetos futuros.¹⁰³ Em fins de 1975, Claremont deixou seu cargo editorial, assim como Englehart, Gerber e McGregor haviam feito antes, para dedicar-se à escrita. Para substituir Claremont no cargo de editor-associado, Wolfman chamou um ex-roteirista da DC que já tinha uma década de experiência no mercado.

Seu nome era Jim Shooter. Ele acabara de fazer 24 anos.

⁹⁷ “Diz a lenda”, explica Jim Shooter, “que, quando Roy saiu, Len e Marv foram juntos a Stan e lhe disseram que todo mundo odiava o Gerry e que, se ele contratasse o Gerry, todo mundo ia se demitir. E o Stan resolveu, sabe-se lá por que, cair naquele papo, e contratou Len como editor-chefe. Aí Gerry se demitiu e foi pra DC. Stan achou que finalmente era hora de cumprir a antiga promessa” (N. do A.)

⁹⁸ “O que os outros faziam era insignificante”, Mantlo disse à *Comics Feature*. “Sua função era entrar numa série e criar algo do zero. A cronologia Marvel não tinha importância, mas não *por causa* da cronologia Marvel – só que você estava tão determinado a ser melhor que o roteirista anterior, ou

a mostrar como o roteirista anterior era imbecil, que fazia de tudo para negar tudo o que ele tinha dito... Quem assumia começava do zero.” (N. do A.)

[99](#) “Nunca gostei de Mantis”, disse Dave Cockrum. “A maior parte da equipe da Marvel na época tinha ódio mortal de Mantis. Acho que era mais por aquela coisa de ‘escolhida’. O que eu gostava nela era a minissaia. Em *Giant-Sized Avengers*, eu a desenhei aos saltos, e de vez em quando dava para ver a bunda... Mantis não usava roupas de baixo.” Quando Englehart recebeu as páginas de Cockrum, disse que elas não seguiam suas instruções, recortou-as e reorganizou os quadros a seu modo. (N. do A.)

[100](#) Na oitava edição da revista interna da Marvel, a *Foom*, há uma citação de Conway: “Fui forçado a ressuscitar Gwen Stacy, por isso vou transformá-la numa [referência sexual apagada]”. (N. do A.)

[101](#) O título especial virou piada porque pode ser traduzido como “Coisa de Homem Tamanho Gigante”. (N. do T.)

[102](#) Uma versão diferente de Miss Marvel acabaria vendo a luz do dia escrita por Gerry Conway: Carol Danvers, segurança no Kennedy Space Center, é testemunha de uma batalha entre Capitão Marvel e um inimigo Kree; quando uma peça de tecnologia Kree explode e a expõe a radiação, ela ganha a força de dez homens e “conhecimentos e instintos de um guerreiro Kree.” Ela largou o emprego de segurança para editar a revista *Women*, no *Clarim Diário* de J. Jonah Jameson. (N. do A.)

[103](#) Byrne ganhou sua primeira chance na Marvel graças a Duffy Vohland, um baixinho parrudo, extravagante, de barba ruiva e bolsa de veludo a tiracolo que também era auxiliar de escritório na Marvel. De acordo com David Kraft: “Sempre que havia um serviço e as pessoas diziam: ‘Quem a gente pode chamar para esse?’, Duffy estava lá dizendo *Johhhhhh Byyyyrne* em seu monotom corujesco. Ouvia-se em toda a Marvel aquela voz dizendo *Johhhhhh Byyyyrne*, que parecia sair de todos os lados”. (N. do A.)

No verão de 1964, aos doze anos, Jim Shooter passou uma semana na ala infantil do Mercy Hospital de Pittsburgh, recuperando-se de uma pequena cirurgia. No leito hospitalar, ele devorou pilhas de gibis que a ala oferecia.

“Os gibis DC estavam em condição impecável, e os da Marvel estavam todos maltrapilhos, com orelhas”, disse Shooter. “Então, li alguns da DC e alguns da Marvel e descobri porque todo mundo lia os da Marvel: porque era muito, muito melhor.”

O garoto saiu de lá com uma ideia. “Minha família não tinha dinheiro e não deixavam guri de doze anos trabalhar na siderúrgica. Fiquei matutando que, se eu aprendesse a escrever como o tal do Stan Lee, eu poderia vender minhas ideias para esse pessoal da DC – porque era óbvio que eles estavam precisando de ajuda.”

Shooter passou um ano estudando todo gibi no qual conseguiu por as mãos, tentando compreender o que era bom e o que era ruim, mas, acima de tudo, tentando entender a fórmula. “Acho que eu tinha perspicácia suficiente para entender que, se eu escrevesse um gibi qualquer ou colocasse tudo o que queria ver num gibi, eles não iam comprar. Não iam comprar o que fugisse muito do normal.”

No verão de 1965, ele escreveu uma história de *Superboy e a Legião de Super-Heróis* e entregou à mãe para enviar à DC. Após trocas de correspondência que duraram alguns meses, Shooter recebeu uma ligação de Mort Weisinger, o mesmo “sapo malévol” que poucos meses antes havia assustado Roy Thomas e o feito cair na Marvel. Weisinger convidou-o para uma reunião no escritório da DC. Shooter, agora com catorze anos, foi acompanhado da mãe.

Ele conseguiu serviço regular e na hora certa. “Meu pai tinha um carro que estava nas últimas, e aí o motor morreu”, disse. “O primeiro cheque serviu para comprar um motor retificado, para ele não ter mais que ir caminhando para o serviço.”

Shooter trabalhou durante quatro anos para Weisinger em várias versões da franquia Superman – Superboy, Supergirl etc. –, não apenas em roteiro, mas também com projetos de capa. Também caiu nas graças dos artistas Gil Kane e Wally Wood por fornecer *layouts* com bonecos de palitinho para cada página. Mas, chegado o colegial, a fascinação do dinheiro começou a passar; nunca era suficiente para a sua família. O importante agora eram os louvores.¹⁰⁴ Infelizmente, os elogios eram limitados a um e outro artigo no jornal de Pittsburgh ou trechos do telejornal. “Meu pai deve ter me dirigido umas quatro ou cinco palavras quando eu era moço”, disse Shooter. “Um dos maiores homens que já pisou nesta terra... mas não para lidar com gente. Ele nunca comentou nada comigo.” E Weisinger não só economizava em elogios, mas repreendia severamente o empregado adolescente, ligando de Nova York toda quinta-feira à noite, após o episódio de *Batman* na TV, com uma série de reclamações: *Está atrasado. Passou o limite de páginas. Como é que se faz uma capa com isso aqui? Por que você não escreve como antes?* Ele se referia a Shooter como “minha beneficência”. “Ele me deixou com medo patológico de telefone”, Shooter disse uma vez em entrevista. “Eu me sentia cada vez mais ineficaz... e minha última chance de ser garoto estava passando.”

Tendo um emprego de adulto – e agora com 2,04 metros de altura, fazendo sombra nos colegas de classe –, não havia nada em Shooter, fora a acne devastadora, que dissesse que era um adolescente. Ele tentava se ajustar, “tirar boas notas para conseguir uma bolsa de estudos e também me divertir, tipo jogar futebol, ir a bailes, festas e tal. Mas era coisa demais, e tudo ficava em segundo lugar”. Ele perdeu sessenta dias de seu último ano no colegial, suas notas caíram e sua produtividade com Weisinger também diminuiu.

Independente disso, ele conseguiu uma bolsa de estudos na NYU. Em 1969, pouco antes da viagem marcada para Nova York, teve um arrancabo com Weisinger. Então decidiu telefonar para sua inspiração, Stan Lee, de um telefone público no aeroporto. Surpreendentemente, conseguiu uma entrevista de emprego e, a seguir, uma proposta. Mas a única coisa que havia disponível era o cargo de assistente em turno integral. O ambiente da Marvel era totalmente diferente daquela coisa terno e gravata, tipo empresa de seguros, da DC. Talvez fosse mais... divertido.

Ele abriu mão da bolsa de estudos.

Shooter, totalmente depauperado, conseguiu quarto num dos hostels da rede YMCA depois do primeiro dia de emprego e dormiu no chão do recepcionista da Marvel Allyn Brodsky. Ele participava das reuniões para discutir argumento. Morrie Kuramoto ensinou-lhe a colar correções em originais. Sol Brodsky passou-lhe amostras de artes de Kirby e Gene Colan para ele ver como se sairia em arte-final, e Lee pediu a ele para apresentar argumentos para histórias. Mas não deu certo. Depois de quatro anos de *wunderkind*, de repente, ele era um fantasma. E um fantasma sem dinheiro. “Passei literalmente duas semanas sem comer. Eu não tinha dinheiro. Quando recebi meu primeiro cheque, vi quanto ficava em impostos e comparei com o aluguel de apartamento... eu não ia sobreviver. Não ia conseguir.”

Estarrecido, Shooter desistiu de tudo e voltou para Pittsburgh.

Tentou vaga em agência de publicidade e acabou conseguindo frilas. Não queriam contratar alguém só com ensino médio completo. Quando fãs da *Legião dos Super-Heróis* conseguiram localizá-lo para uma entrevista em 1974, o ex-garoto prodígio, a ex-celebridade local que treinara assinatura de seu nome à *la* Superman, estava com 21 anos e passara o último deles como gerente num Kentucky Fried Chicken.

Quando o assistente da Marvel, Duffy Vohland, ficou sabendo daquilo, ligou para Shooter e – dizendo que era editor – convenceu-o a viajar até a firma para discutir seu retorno aos quadrinhos.

Para Shooter, a nova sede da Marvel, bem maior, parecia ainda mais apinhada e esfarrapada que o lugar onde a editora funcionava em 1969. “Tinha uma estátua gigante de papel machê do Thor, doada por fãs, pendurada no teto da área de produção. Tinha pilhas de coisas por todos os lados – gibis velhos, envelopes, lixo, livros. Tinha duas pessoas lutando com espadas no corredor, só que com réguas.” As dezenas de empregados, pensou consigo, eram “jovens de aparência estranha, vestidos como se fossem jogar *frisbee* no parque.” Vohland fez questão de que ele visse os sacos de dormir dos funcionários que moravam longe e resolviam dormir embaixo da mesa.

Shooter, desconcertado com o caos e sem conhecer direito os novos personagens Marvel, pulou para a DC – Weisinger já estava aposentado – e voltou a escrever *Legião dos Super-Heróis* por mais um ano, morando

em Pittsburgh. Mas acabou que o estilo DC também voltou a se desgastar, e ele pensou em deixar os gibis para trás. Aí, em dezembro de 1975, Marv Wolfman telefonou. O que ele achava de vir à Marvel para conversar sobre um emprego?

Wolfman não estava na firma quando Shooter chegou, na manhã seguinte, tendo pegado o primeiro avião. Mas as mesas que cercavam a porta do editor-chefe estavam zumbindo, cheias de atividade. Próximo à mesa da secretária, a namorada de Claremont estava sentada em seu colo. Editores-assistentes – Roger Stern, Roger Slifer, Scott Edelman – corriam frenéticos para um lado e para o outro. Um deles enfiou dezenove páginas de arte do último *Capitão Marvel* nas mãos de Shooter. Ele se sentou e trabalhou enquanto esperava o início da entrevista de emprego.

Ao meio-dia, Wolfman resolveu aparecer. “Marv passa direto pelo salão, entra na sala, fecha a porta. Aí ele abre a porta, entra o Len, e Marv diz: ‘Vamos almoçar’.” Os assistentes editoriais saíram para tomar café.

Depois do almoço, Wolfman explicou o serviço, que seria de “pré-revisor”. Disse que havia muito argumento passando direto do roteirista para o artista sem supervisão, e ninguém percebia os erros até já estarem desenhados e letreirados a nanquim. “Por isso que esses caras andam tão ocupados”, disse Wolfman. “Tem muita coisa entrando assim. Em vez de deixar isso para o final, você vai ter que fazer ainda no lápis. É só reler os argumentos.” Wolfman encontrara uma arma secreta para combater o fluxo de trabalho ineficiente.

A arma secreta tinha até apelido: “*Trouble Shooter*”.¹⁰⁵ Da Califórnia, Jim Starlin e Steve Englehart literalmente destruíam e recriavam galáxias. Assim como Kirby fizera com o Ragnarok em *Thor* e como Steranko fizera com o Prisma dos Milagres em *Nick Fury*, os respectivos Armageddons em *Warlock* e *Doutor Estranho* – desencadeados simultaneamente, no fim do ano – deixaram traumas. Adam Warlock derrotara seu eu futuro e corrupto, o Magus, fazendo o universo se encerrar e se reiniciar; ainda era assombrado pelas memórias do “remanejamento explosivo do tempo.” Ao mesmo tempo, Doutor Estranho enfrentou Mordo, seu antigo inimigo, com o mundo em jogo – e perdeu. Claro que o mundo se recuperou – mas Estranho era o único a carregar

consigo o conhecimento de que tudo era uma reinvenção, uma réplica viva do que morrera.

Bem parecido com a Marvel Comics, diriam alguns leitores. “A ideia”, disse Gerry Conway, “era que você tinha um ciclo e a cada três anos você trocava os leitores. Quando os meninos batiam na puberdade, paravam de ler gibi e você tinha que ir atrás de outro grupo de garotos com dez anos. O objetivo era escrever material que fechasse com essa faixa etária”.

Se você tinha que se ater à ilusão de mudança, o máximo que se podia almejar era fazer um *reset* para a nova safra de garotos de dez anos.

A maior novidade do início de 1976 foi *Howard, o Pato* n. 1. A bizarra criação de Gerber combinada à promessa de humor sofisticado e à popularidade do artista Frank Brunner inspiraram uma corrida do ouro entre quem negociava itens de colecionador. Eles corriam para as bancas e compravam todos os exemplares da edição – às vezes, até antes de estarem expostos. Circulavam rumores de que a Marvel havia conspirado para que a edição não chegasse às mãos dos fãs ou que um erro de computador havia feito metade da tiragem cair no Canadá, onde o encalhe era prontamente destruído.

“Eu falei: ‘Qual é a desse pato? É só mais um personagem tipo Disney. Não vai dar certo’”, disse o diretor de circulação da Marvel, Ed Shukin, à *New Yorker*. “Por isso só imprimimos 275 mil. Na época, eu ainda não havia lido um exemplar de *Howard*. Foi um erro. Subestimei o patinho.”

Os especuladores, não. Em questão de semanas, o gibi estava sendo vendido a quase dez vezes o preço de capa – se você encontrasse alguém a fim de vender. Não era incomum os donos de *comic shops* – já havia algumas centenas pelo país – guardar pilhas no depósito, escondidas, e esperar os preços alçarem voo. De repente, *Howard, o Pato* era o primeiro gibi Marvel a ganhar as manchetes desde que o Homem-Aranha desafiara o Código de Ética. A imagem de Howard foi estampada na capa do *Village Voice* (“O último pato zangado defende a América”), enquanto Gerber divertia a imprensa. (“Ele tem algo de sensual”, Gerber disse à *Playboy*. “Se você colocar Howard e Superman lado a lado, sabe na hora quem seria mais legal levar para a cama.”) Não tardou para a Marvel anunciar que Howard, o Pato concorreria a presidente nas eleições de 1976.

O Homem-Coisa de Gerber já trouxera doses salutares de sátira, mas *Howard, o Pato* parecia ter soltado os parafusos do roteirista. Ele tinha muito a dizer sobre o materialismo norte-americano, sobre a violência barata nos filmes de artes marciais, sobre o pensamento de grupo, sobre Sun Myung Moon e a Igreja da Unificação. O agito também passou para seu trabalho, em *Os Defensores*, o *alien* Nebulon tentava conquistar a Terra não com rajadas cósmicas, mas passando-se por orador em seminários de autoajuda, à moda Werner Erhard, nos quais os participantes recebiam máscaras de palhaço e eram convencidos a declarar-se “Bozos”. Outra edição trazia manifestantes em frente a uma exibição de *Waste* [“lixo”], que fazia as vezes do *hit* cinematográfico de 1976 *Snuff*.

Marv Wolfman respeitava muito o trabalho de Gerber e fora um dos primeiros defensores de *Howard, o Pato*. Mas achava as histórias mais lúgubres – incluindo uma que Stan Lee chamou de “um dos gibis mais bem escritos que já invejei” – muito “macabras” e “revoltantes”. Cada vez mais, o tom dos quadrinhos era ponto de contenção para Wolfman, que chegou a sacar Nova, personagem que criara na adolescência, na esperança de recuperar o espírito Marvel mais infantil do início dos anos 1960. Não conseguiu criar tendência.

“Na época eu estava trabalhando com gente de temperamento forte”, disse Wolfman. “Era muito difícil – talvez um editor mais forte conseguisse – dizer alguma coisa a Steve Englehart, ou a Stever Gerber, ou... 90% dos funcionários lá eram gente em ponto de ebulição.”

Don McGregor, não mais na firma – e assim não mais capaz de fazer seus quadrinhos passarem desimpedidos –, havia se tornado um evangelista da liberdade criativa, e os *fronts* de batalha geralmente incluíam, segundo ele, questões de raça (apesar do mal-estar editorial, ele conseguira fazer passar o primeiro beijo inter-racial dos quadrinhos *mainstream*) e questões de prolixismo. Englehart já havia tirado sarro da prosa sisuda e prolixa de McGregor numa edição de *Os Vingadores*, na qual o Pantera-Negra nega sua integração ao grupo num monólogo que testava os limites do requadro.

“Thor, o belo ouro de tolo desta manhã aveludada ilumina o emaranhado sarapintado de desejo e desastre que abrange a lenda da vida para meu povo e para mim neste estado-nação oculto, semiadormecido, que temos orgulho de chamar de Wakanda – mas os olhos âmbar da razão arregalam-se diante das sombras malva do arrependimento que se projeta do panorama mundial externo e gritam desatadamente pela necessidade da presença do Pantera neste momento.”

“(‘Bah’)", exclama o impaciente Thor em balão de pensamento.

Na mesma época, o próprio Wolfman havia escrito uma paródia de McGregor que chegava aos limites da crueldade, uma página com o título “a Síndrome do Fator Harmonia por Trás de Wakanda” – ainda por cima, bem na revista do fã-clubes da Marvel, a *FOOM*. Mas também fizera uma promessa à Marvel da qual agora se arrependia.

“Don e eu éramos amigos até eu virar chefe”, disse Wolfman. “Em certo momento, vieram me dizer praticamente que ele tinha de ser demitido. E eu não demiti porque havia prometido, quando era editor da linha preto e branco, que ele sempre teria todo serviço que precisasse. Para meu desgosto, ele nunca dava jeito nas séries. Por mais que eu negociasse, por mais que eu implorasse e tudo mais, as séries estavam *definindo*.”

Jungle Action n. 20, de McGregor, chegou às bancas em meados de dezembro; trazia um monólogo sobre o homem que preserva seus ideais, que se estendia por dezessete quadros. Kevin Trublood, o discursante, era um repórter a quem haviam dito para não dar bola para uma matéria sobre a Ku Klux Klan; era óbvio que ele fazia as vezes do próprio McGregor e suas convicções ferrenhas (“Eu *acredito* em contos de fada... nos *mitos* que aprendi na escola”) e seus problemas com a resistência editorial: “Estou sendo *cooptado!*”, berrava Trublood. “Pois questionaram meu caráter quando falei que ia escrever esta matéria – disseram que eu relevaria... percebi que estava com medo de escrever. Meus amigos, meus parentes, meus colegas de trabalho. Eles me deixaram com medo de escrever. Eram *eles* que estavam com medo.”¹⁰⁶ McGregor – que estava passando por um divórcio conturbado, com briga pela custódia, e sustos com a própria saúde – recusou-se a ceder nas tramas em que investira tanto vigor. “Havia pressão para eu trazer os Vingadores”, disse ele, “mas

era importante que um herói negro não recebesse heróis brancos para salvar o dia”.

Wolfman não aguentou. “Quando se diz especificamente a um roteirista, quarenta vezes, acho –, por dois editores diferentes antes de mim e três depois, que o que ele faz não vende, quando você tem que fazer alterações, e o roteirista se recusa a fazer, há algo de errado. Porque, eu repito, você não está trabalhando só para si. Você tem que ceder quando está sendo pago por outro.” A recusa em consentir com o empregador, pensou Wolfman, estava virando epidemia no mercado.

Era apenas um de vários problemas. Wolfman estava exausto, tanto mental quanto fisicamente, sentindo que não podia delegar sua carga de trabalho. “Todos os assistentes eram novos, então não havia como passar muito trabalho para eles; não dava para pedir a eles para editarem, e não há pessoa que consiga editar sozinha 53 séries.” O que ele podia fazer, decidiu, era “vez por outra orientar as pessoas. Eu tinha uma secretária com uma lista de gente – contatos para fazer a qualquer momento. O único jeito de eu ter certeza que estava falando com todo mundo que trabalhava na Marvel era ter uma secretária com uma lista de telefonemas obrigatórios, e estava no quadro. Uma vez por mês eu conseguia falar com todo mundo”. Ele discutia prazos com o gerente de produção John Verpoorten; brigava com a Cadence quanto a cortes de custos mal pensados (a empresa mãe da Marvel queria, por exemplo, imprimir gibis com apenas uma cor na capa); estava se separando da esposa. Ele falava em público que a indústria de quadrinhos, já na UTI, ainda teria uma crise grave antes de dar a volta por cima – aliás, ele e Len Wein já estavam de olho nos roteiros para cinema como estratégia de fuga. “Era um emprego simplesmente impraticável”, disse Wolfman. “Acho que foi isso que matou todo mundo que já estive no cargo.”

Verpoorten perguntou a Roy Thomas o que ele achava de voltar ao antigo cargo, agora que Landau estava fora. O casamento de Thomas havia desmoronado, e ele estava inconsolável. Quem sabe agora seria melhor. Encontrou-se com Galton, acertou o salário com Sol Brodsky e fez reuniões particulares com gente do editorial e da produção.

“Eu sou meio que o segundo no comando”, Jim Shooter lhe disse, “e entendo perfeitamente se você precisar de outra pessoa para ser sua mão

direita”.

Não, não, Thomas deu de ombros – você serve. “E assim”, disse Shooter, “ele me deu uma lista grossa de gente que ia demitir”.

Don McGregor começou a achar que estava na lista – disseram-lhe que ele seria removido de *Luke Cage* e para estar preparado porque Thomas era “totalmente contra” seu estilo de escrita. Quando se reuniu com Thomas, porém, ele teve garantia de que não era esse o caso. Aliás, Thomas disse a McGregor que ele ia receber ainda mais trabalho – o que estava acontecendo era que Wolfman queria escrever *Luke Cage*. “Era como entrar numa intriga política”, disse McGregor. “Em quem você confia? Era gente que eu conhecia há anos e alguém estava mentindo.”

Enquanto McGregor tentava descobrir a verdade, Thomas marcou suas férias em Los Angeles, um último sopro de liberdade antes de voltar à rotina. A notícia de seu retorno vazou para os fanzines.

Wolfman ficou aguardando, ansioso.

O drama não ficava restrito às paredes da firma. Frank Brunner, o artista de *Howard, o Pato*, estava cansado de ter que seguir as histórias com roteiro fechado de Gerber – e cansado da recusa da Marvel em aumentar o que ele recebia por página. Deixou a série e, por meio de uma pequena empresa de mala-direta, começou a vender pôsteres de um pato gângster chamado “Pato Scarface”. Que era muito parecido com Howard... mas Howard não era muito parecido com Donald? “Eu estava preenchendo o vácuo que a Marvel deixou com sua lentidão”, argumentou Brunner, “que não viu de saída o potencial do mercado de fãs – nem do pato”.

O pôster esgotou rápido. Gerber não gostou. Disse a Brunner que queria sua parcela dos lucros pela cocriação.

“Qual parte do pôster”, Brunner perguntou a Gerber, “você escreveu ou desenhou? Qual parte do contrato você acertou?”. Então ele se juntou a Mike Friedrich, e os dois armaram planos para a Star Reach lucrar com a febre Howard, publicando aventuras de outro personagem desenhado da mesma forma, que ele chamou de “The Duckateer”. O gibi ia chamar-se: *Quack!*

Mary Skrenes, enquanto isso, passou numa loja de quadrinhos de Nova York e conseguiu um número de pré-vendas suficiente para pagar uma tiragem completa de bótons HOWARD PARA PRESIDENTE. Embora ela e

Gerber não houvessem tido sucesso em convencer a Marvel a dar o sinal verde para produtos *Howard*, conseguiram uma licença para vender os bótons por conta própria. “Não tivemos que pagar taxa nenhuma”, disse Skrenes, “porque eles achavam que não ia dar certo”.¹⁰⁷ De relações cortadas com Brunner, eles recrutaram o célebre artista de quadrinhos de terror Berni Wrightson para desenhar o bóton que eles anunciavam a um dólar mais 25 cents de envio, cada. Dos escritórios da Mad Genius, Jim Salicrup, Mary Skrenes e David Anthony Kraft enchiam envelopes enquanto *Mary Hartman*, *Mary Hartman*¹⁰⁸ passava na TV. Os pedidos não paravam de chegar.

“Por que voltar para esse emprego?”, Gerry Conway perguntou ao velho amigo Roy Thomas – e, enquanto Thomas estava na costa oeste, a pergunta ficou ribombando entre suas orelhas. Ele descobriu que gostava de viver na Califórnia. Gostava tanto, aliás, que alugou apartamento num condomínio em Toluca Lake e informou a Lee que não ia voltar. Porém, disse ele, havia uma solução: Conway, que em 1974 fora totalmente ignorado e saíra para a DC, deveria ser o novo editor-chefe.

“Gerry deu as caras na véspera de assumir”, disse Jim Shooter, “e aí se viu terror, choros, lamúrias, dentes rangendo. Era pânico por todos os lados”. Conway não gostou do que viu na Madison 575. “Um punhado de roteiristas tinha o que dava para chamar de pequenos feudos. Gerenciavam cinco ou seis títulos como se eles mesmos fossem editores. Então o que se tinha era uma armação informal e desajustada, sem hierarquia. Era um monte de egos à solta, pois ninguém dizia o que o outro tinha que fazer.”

“Len e Marv queriam mais ser autores do que chefes. Quando o grupo básico era Roy, eu, Marv e Len de roteiristas principais, mais o Englehart e o Gerber, não havia problemas. Mas, quando a editora começou a expandir para quarenta ou cinquenta títulos, foi obrigatório trazer mais gente. Essa gente precisava de orientação e não tinha. Então, quando eu voltei, estava tudo um caos. Estavam perdendo os prazos de envio em tudo, levando muitas das gráficas, quase a ponto de perder a margem de lucro. E ninguém era responsável.”

Conway estava pronto para abalar as estruturas, para cortar pela raiz os *freelancers* que não cumpriam prazo. Chamou imediatamente os roteiristas com quem imaginou que teria problemas, incluindo Steve

Englehart, Wein e Wolfman, e baixou as regras. Don McGregor, sem a proteção de Wolfman, foi imediatamente retirado das histórias do Pantera-Negra em *Jungle Action*. Conway insistia que sua decisão era puramente financeira, que as vendas baixas haviam se combinado aos prazos estourados (e subsequentes multas da gráfica) para criar um empreendimento que perdia dinheiro. “Talvez o Pantera teria se dado bem da mesma forma com uma tiragem minúscula e sem cores”, disse Conway, “mas não era o tipo de série que estávamos publicando na época, e Don não conseguia vender o tipo de série em que o Pantera aparecia”. Assim, *Jungle Action* foi cancelada, e o Pantera-Negra ganhou seu próprio título, tendo Jack Kirby designado como roteirista e artista. [109](#)

Mas o próprio Shooter estava batendo de frente com os escritores de cujos roteiros fazia a revisão – muitos dos quais tinham rédea solta há anos. Para ele, a linha era 5% magnífica, 95% lixo. Ele achava que as histórias de Gerber, McGregor e Englehart só agradavam a eles mesmos. “Tentei ler as coisas ‘boas’”, disse, “e era muito complicado, enrolado, não fazia sentido e não era escrito em inglês”.

Ele disse a Tony Isabella para reescrever o clímax de uma trama de dois anos em *Motoqueiro Fantasma*, na qual o herói era salvo por Jesus Cristo, dizendo que aquilo seria visto como propaganda religiosa. Quando Shooter e Englehart tiveram um arranca-rabo devido a uma inconsistência na trama em páginas finalizadas, Englehart fez cópias circuladas e sublinhadas do roteiro original, destacando que estava certo desde o início. Conway e Shooter pediram desculpas a Englehart, mas o clima já estava venenoso.

“Era uma fossa de politicagem e personalidades em conflito”, disse Conway. “Eu não estava preparado – tinha só 23 anos e havia sido jogado no atoleiro que se armara durante um ano e meio de caos.”

Conway explicou o protocolo num memorando a todos os funcionários, com data de 12 de março: “Já aconteceram muitos problemas de comunicação entre roteiristas e corpo editorial. Deve-se entender que todos os editores-assistentes fazem as vezes do editor e que minha autoridade é delegada a eles diariamente (...) tomem as decisões deles como se fossem minhas”.

E foi isso. A palavra de Shooter era a palavra final.

Para grande parte dos funcionários, Conway era um forasteiro, um cara da DC que chegou causando no clubinho e tentando inventar regras novas. Eles sempre se defendiam de forma bizarra. Quando um roteirista jovem foi retirado de uma série, um membro da equipe de produção veio até Conway e insistiu que ele não fosse demitido.

“Do que você está falando?”, exigiu Conway. “Por que não?”

“Porque ele é da nossa irmandade!”

O roteirista não teve o trabalho de volta, e a relação de Conway com o departamento de produção nunca mais foi a mesma.

Enquanto isso, a secretária de Conway – herdada de Wolfman – recusava-se a fazer algo mais que não responder carta de fãs. Conway disse para ela mudar de atitude ou seria mandada embora. Então ele recebeu a visita de um dos roteiristas mais importantes da casa que por acaso também era namorado da secretária.

“Putz”, disse o roteirista, em tom comedido, “minha namorada anda muito infeliz. Eu queria tanto que ela não fosse embora...”.

Ela ficou.

A última ideia de Steve Englehart para *Doutor Estranho* era maluca: Estranho e sua aprendiz/namorada Clea seriam transportados ao passado para explorar “A história oculta da América”, aventura que os colocaria em contato com maçons notáveis como Francis Bacon, George Washington e Thomas Jefferson. Clea e Benjamin Franklin teriam um caso tórrido – corneando Estranho – durante a viagem de navio entre Inglaterra e EUA. Eles seriam testemunhas da influência ocultista no esboço da Declaração de Independência. Eles enfim retornaram ao presente, em que o feiticeiro do mal Stygro estava sugando a energia do patriotismo norte-americano como um vampiro. “Parecia a coisa certa a se fazer no bicentenário”, disse Englehart.

Mas só durou duas edições. Quando ele perdeu o prazo numa edição de *Os Vingadores*, Conway ligou para dizer que ele não ia mais pegar serviço, e Englehart retrucou. “Eu me vi numa coisa bem esquizofrênica”, disse o roteirista, “sentado lá e meio que me vendo dizer: ‘bom, então vai se foder, eu tô fora’. E parte de mim pensava: ‘Você sabe o que está fazendo?’”.

Englehart escreveu as últimas oito páginas do gibi negligente em cinco minutos. “Eu simplesmente disse: ‘Vou terminar isso agora mesmo’; e escrevi qualquer merda. Não era um gibi de verdade dos *Vingadores*, era só diálogo para cumprir tabela.” Quando as páginas de *Vingadores* chegaram ao escritório da Marvel, o último quadro dizia: “Caro Bullpen: enfie na orelha – Steve”.

Depois de meia década na Marvel, Englehart começou a escrever para a DC Comics; seus títulos na Marvel foram repartidos entre Conway, Wolfman e Claremont. As três séries ficaram prejudicadas sem Englehart.

Então Jim Starlin ligou, chateado com as correções na arte de uma edição de *Warlock*, e exigiu a oportunidade de fazer alterações. Conway recusou-se, dado que as correções levariam a multa da gráfica. Starlin também se demitiu.

Starlin, Englehart e Alan Weiss telefonaram juntos para Stan Lee direto da Califórnia, insistindo que ele desse um jeito em Conway. Não deve ter sido grande surpresa para os roteiristas, tão anticonformismo, saber que Lee tomou o lado do editor.

Mas Conway estava exaurido. “Eu era tipo aquele doido mais desajustado do colegial”, disse Conway. “Os artistas estavam descontentes, eu tinha um editorial zangado. Toda decisão era carregada. Eu passava com náuseas. Não via outra saída a não ser demitir todo mundo. Teve um momento em que cheguei perto de fazer isso. ‘Vamos nos livrar de todos os funcionários e começar do zero’”.

Em vez disso, ele entregou sua própria demissão. Estava no cargo havia menos de um mês. “Não me ocorreu”, Conway diria mais tarde, “que seria tão horrível como foi”.

[104](#) “Sabe quem foi minha inspiração para virar roteirista de quadrinhos?”, Gerry Conway perguntou na *Comics Interview* n. 13. “Jim Shooter – porque Jim Shooter tem só um ano e meio a mais que eu, e vi o nome dele numa história do Superman que ele tinha escrito em meados dos anos 1960. Dizia: ‘Jim Shooter, de treze anos, é o roteirista desta história’. Aí eu pensei: ‘Minha Nossa, eu tenho treze anos e podia escrever tão bem quanto ele!’.” (N. do A.)

[105](#) Além de trocadilho com o sobrenome do funcionário, a expressão *Trouble Shooter* refere-se ao encarregado de encontrar e solucionar defeitos numa operação, um “resolvedor”. (N. do T.)

[106](#) Uma semana depois, *Howard, o Pato* n. 2 trazia um personagem chamado Arthur Winslow, “autor e colecionador de velhos fotogramas” apaixonado por códigos ultrapassados e idealizados de romance e heroísmo. Quando é transformado no “Nabo Espacial”, ele grita: “Eu estou à parte, pois

ouso acreditar no poder que um só homem pode ter – no Cavaleiro Solitário, no Besouro Verde, em James Bond – nos *heróis*, naqueles com quem nascem as lendas!”. (N. do A.)

[107](#) De acordo com contrato assinado com a Marvel em 12 de março de 1976, a editora recebia 5% de *royalties* sobre cada bóton. (N. do A.)

[108](#) *Sitcom*, que fazia paródia de novelas norte-americanas, exibido na TV dos EUA entre 1976 e 1977. (N. do T.)

[109](#) “Gerry ia fazer os trens saírem no horário”, disse Shooter. “Mas parece que ele foi mais carrasco com Len, Marv e a gente deles. Eu disse: ‘Se você tirar essas séries do Len, essas que já têm tapaburaco pronto, porque você vem dizendo que ele não aguenta o ritmo, a gente vai ficar sem ele. Ele vai cair fora’. Aí ele fechou a porta e me disse: ‘É óbvio que ele vai cair fora. Por que você acha que eu estou fazendo isso? Os canalhas me azararam, e *eu quero me livrar dele.*” (N. do A.)

Enfrentando um mercado estagnado e o êxodo de talentos, Archie Goodwin, editor das revistas em preto e branco da Marvel, foi convocado para ser o quarto editor-chefe desde a saída de Roy Thomas, vinte meses antes. Aos 38 anos, Goodwin já tinha experiência e era respeitado e adorado por quase todo mundo na indústria. Infelizmente, não queria a vaga – estava bem contente trabalhando só nas revistas p&b – e só aceitou, segundo revelou posteriormente, porque tinha medo de negar promoção.

“Archie nunca foi bom em cargo executivo”, lembrou-se um de seus assistentes. “Acima de tudo, ele adorava escrever e adorava editar as séries, mas não gostava do lado comercial. Todo mundo que pegava o cargo achava que ia poder fazer os gibis que quisesse. Não entendiam que também envolvia anúncios publicitários, contas da gráfica e manter contentes os empresários donos da editora. Você tinha que responder pelos funcionários.”

E gerenciar o quadro de funcionários era um desafio cada vez maior. Em uma de suas primeiras tarefas no novo cargo, Goodwin ajudou Stan Lee a negociar o acordo de *freelancer* de Gerry Conway. Conway agora passaria a escrever e editar de casa um número grande de séries: as salutares de carteira *Peter Parker, o Espetacular Homem-Aranha* [*Peter Parker, the Spectacular Spider-Man*] e *Miss Marvel*, além de *Os Vingadores* e *Capitão Marvel* (ambas desocupadas pelo furioso Steve Englehart), *Motoqueiro Fantasma* (desocupada pelo furioso Tony Isabella), *Homem de Ferro* (desocupado por Goodwin) e *Os Defensores*.¹¹⁰ Gerber, removido de *Os Defensores* com o propósito claro de Conway fechar sua quota, também ficou furioso; um fanzine chegou a vaziar o boato de que ele deixaria *Howard, o Pato*. Mas ele resolveu suas desavenças com a Marvel – azeitadas pela proposta de um título próprio, como roteirista e editor – e, em *Marvel Treasury Edition* n. 12, escreveu a aventura final

dos Defensores, na qual eles encontravam Howard. Para quem estava prestando atenção, Gerber queria ser espinhento: a trama envolvia uma equipe de incorrigíveis malvados de segunda (“somos tão clichê – tão estereotipados – que nem conseguimos inventar nome de supervilão!”) cuja maior motivação era, num aceno ao sempre deslumbrado Stan Lee, estar “na capa da próxima edição da *Celebrity*”.

Com Starlin, Englehart e McGregor fora, Steve Gerber era o último renegado. “Acho que a maioria dos casos”, disse o mordido McGregor numa entrevista, “foi de arrancar as ervas daninhas e dissidentes”. Talvez tenha sido por isso que Stan Lee recorreu a Gerber quando um empresário do *rock* chamado Bill Aucoin falou com a Marvel sobre produzir um gibi estrelando a banda Kiss.

O líder do Kiss, Gene Simmons, era fã de quadrinhos desde sempre. Conhecia Marv Wolfman do circuito de fanzines e baseava sua fantasia de palco em parte no Raio Negro de Jack Kirby. Com *shows* espetaculares, envolvendo pirotecnia, onde simulavam cuspir sangue e engolir fogo, o Kiss finalmente havia escalado as paradas após três anos dando duro. Agora queriam ser estrelas dos quadrinhos.¹¹¹ Gerber não conhecia as músicas, mas, depois de ir a um *show* com o perplexo Lee que ficou tapando os ouvidos, topou ser o cronista de suas aventuras nos quadrinhos. Mas foi um trajeto conturbado. Numa das primeiras reuniões, o braço direito de Aucoin ficou possesso quando viu que o Kiss era representado não como super-heróis, mas como simples músicos. “Que porra é essa?”, ele gritava, rasgando as páginas ao meio. “Se vocês forem fazer essa história, eles têm de ser super-heróis, não músicos!”

As negociações arrastaram-se por meses, e Gerber viu-se aliado à gerência do Kiss em busca de um produto de qualidade maior que o panfletinho mole em papel jornal. Eles exigiam que a Marvel publicasse a história no formato revista, a US\$ 1,50, com separação de cores; Gerber fez pressão para usarem tinta metálica no logotipo da capa, e para que a Marvel fizesse permuta de anúncios com revistas de *rock* tipo *Rolling Stone*. Ele mesmo se envolveu no *design*, na tipografia, na escolha do papel, na seleção de fotos. Do seu ponto de vista, revistas em quadrinhos coloridas com impressão de qualidade eram a saída da indústria em queda livre – para tirar a Marvel do gueto publicitário, com seus Macaquinhos Marinheiros e Óculos de Raio X e Você Também Vai Desenhar a Tartaruga

Tommy, e chamar a atenção dos grandes anunciantes da Madison Avenue da mesma forma que os periódicos de respeito. Para atrair fãs do Kiss sem familiaridade com a linha Marvel, ele escreveu um anúncio para a contracapa que berrava: “Bem-vindo ao Universo Marvel!”. Foi, como ele viria a orgulhosamente destacar: “o primeiro texto publicitário sofisticado que a editora já havia mostrado ao público.”

Stan Lee também estava interessado em publicidade. No fim de março, ele gravou um comercial de TV de trinta segundos para o barbeador lâmina dupla Persona Double II (“Aqui na Marvel, eu tenho o Homem-Aranha e outros personagens como o Dr. Destino que ocupam todo o meu dia... Não tenho tempo a perder me barbeando!”). Feliz com o resultado, ele despachou uma carta para o agente de licenciamento da Marvel. “Será que essa ideia não poderia incluir outro patrocinador que tenha bom orçamento, para gente aproveitar ao máximo?”, escreveu Lee. “Além disso, eu poderia falar dos anúncios nas páginas de ‘Bullpen Bulletins’, que saem em mais de 75 milhões de gibis Marvel por ano. Nem tenho que dizer que posso promover pessoalmente o produto de todas as maneiras que me for possível. (...) Considerando a vasta influência e o apelo que a Marvel e eu temos com o dito ‘mercado jovem’ atual, acho que é uma vergonha não aproveitar esse imenso ativo em mercados que não apenas o da simples venda de gibi.”

A influência editorial de Lee agora se resumia mais em criticar depois do ocorrido, quando pegava uma pilha de provas e sentava-se com Archie Goodwin. Com mais de uma década de experiência editorial, Goodwin não precisava de uma recapitulação página a página de quais balões de fala estavam com o rabinho torto. “Olhe só”, Goodwin disse enfim, “Jim Shooter é o cara que faz essa edição mais na unha. Por que não conversa com ele?”. (Shooter, sempre o segundo no comando, pediu demissão assim que Goodwin foi nomeado sucessor de Conway, mas revogou o pedido antes que ele fosse efetivado.)

Goodwin achou que a recompensa também era pouca em outros aspectos do cargo. As conversas com os executivos no andar de cima eram infrutíferas. Numa das reuniões, eles queriam saber como manter os roteiristas e artistas *freelancers* da Marvel, pois mais e mais deles estavam migrando para a DC (até Conway se mandou para a concorrência, tendo

apenas seis meses do contrato de *freelancer*). Goodwin sugeriu repartição de lucros, plano de saúde e devolução de originais. Após uma conferência de três horas sobre o assunto, a reação não foi animadora.

“Por que estamos falando em dar benefícios e *royalties* para essa gente?”, um dos executivos perguntou a Goodwin. “Eles não são funcionários – são gente que contratamos por empreitada. Não têm fidelidade nenhuma conosco.” Goodwin, furioso, desistiu de conversar. Depois de reuniões prolongadas entre o editorial e a Cadence, tudo o que a Marvel podia oferecer aos *freelancers* era *royalties* por histórias republicadas – prática que a DC já havia instituído meses antes.

A Cadence não ia afundar mais dinheiro do que tinha para deixar *freelancer* contente. Depois que uma carta de Sheldon Feinberg aos acionistas mencionou aumento do preço de capa e diminuição da taxa de devolução de produto – mas omitia visivelmente menção a vendas em banca –, Galton travou a produção das revistas masculinas da editora. As publicações cada vez mais *Playboy* estavam na mira de Galton desde que ele entrara no cargo – “não sou pornógrafo”, ele disse –, mas a ameaça de sindicalização nas outras revistas foi o último prego no caixão. A *Celebrity* foi desativada. *Stag* e *Male* foram vendidas para Chip Goodman. Depois de meio século, a Magazine Management não passava de um nome.

A forma como a Marvel estava lidando com as negociações do Kiss era outro sinal de aflição. Skrenes se lembra de Gerber voltando para casa uma noite, destruído pelo comportamento corporativo quanto às marcas da banda. “Para eles, o Kiss era só um bando de super-heróis malucões. Então a Marvel resolveu que ia fazer sua própria série de personagens iguais aos do Kiss. Tipo: ‘Essa coisa de carinhas bizarras é nossa, e esses caras tão roubando nossa ideia só porque pintam o rosto. Isso a gente mesmo faz’. Não tinha sentido.”

Gerber, com vergonha da Marvel, informou o Kiss quanto à maracutaia; a banda ameaçou a editora de processo se a série não saísse como planejado – com Gerber à frente. Quando a questão se resolveu, Gerber havia conseguido para si algo sem precedentes na Marvel, o que nem Jack Kirby – tampouco Stan Lee – jamais haviam tido: *royalties*.

Gerber não havia recebido nada de resíduo nem do licenciamento de *Howard, o Pato*. “Sou o escritor de patos mais famoso do mundo e sou um pé-rapado”, Gerber contou a uma revista, que destacou que quem houvesse investido em vinte exemplares de *Howard* n. 1 teria ganhado mais que os quatrocentos dólares que Gerber (“que vive na nada glamourosa Cozinha do Inferno de Manhattan e subloca um escritório mal e parcamente mobiliado num sombrio prédio do centro”) recebera para escrevê-la.

Os *royalties* foram mais que uma vitória simbólica de Gerber. Mas a emoção passou. Ele não acreditou que a Marvel seria tão imbecil de tentar replicar o Kiss e desperdiçar a possibilidade de ganhar mídia com um dos espetáculos mais famosos do país. Ainda pior era a desilusão que ele sentia com Lee, seu chefe e herói. “Não sei se Stan sabia disso ou se foi forçado a entrar nessa”, disse Skrenes. “Mas eu sabia que a vida do Steve nunca mais ia ser a mesma.”

Quando Gerber terminou o projeto do Kiss, Lee e a banda pegaram um DC9 para Buffalo, onde receberam escolta policial para ir até uma gráfica. Lee sorriu enquanto eles misturavam amostras do próprio sangue na caixa da tinta e flashes pipocavam. (Bill Aucoin posteriormente viria a dizer que o sangue foi parar por engano numa edição da *Sports Illustrated*.)

Gerber trabalhava simultaneamente numa tira de jornal de *Howard, o Pato*, com distribuição via *syndicate*, e tentava segurar os prazos na série mensal do Pato, assim como tinha que fazer a edição anual de *Howard* e começar a encaixotar suas coisas no apartamento da Cozinha do Inferno – ia mudar-se para Las Vegas, cidade natal de Skrenes. Foi demais para ele. *Howard, o Pato* n. 16, concebida em desespero enquanto Gerber cruzava o país no volante, tinha dezessete páginas de Howard com ilustrações de vários artistas, diagramadas ao lado de milhares de palavras de Gerber sobre a dificuldade de cumprir prazos. Havia diálogos imaginários entre Gerber e Howard, uma história curta e pessimista sobre a vida doméstica (seguida de uma autocrítica negativa da história) e um enredo no qual “marvetes ultrajados” enfiavam Howard e Gerber numa máquina barulhenta que produzia jarros de “Miolos tensos gerberianos”; fotos do gerente de produção e capataz dos prazos John Verpoorten espreitavam várias das páginas. Na conclusão, havia uma carta datilografada com comentários sobre a revista: “O que eu não gostei foi de seu

autoapagamento consciente ao longo da trama”, começava o terceiro parágrafo. “Tudo bem, talvez você nunca chegue ao nível de um Tom Robbins, de um Thomas Pynchon... seu conteúdo talvez fique mais na invectiva do que na invenção... Vamos lá, Gerber! Se liga!”.

A carta era assinada por “Steve Gerber”.

Antes de trocar Nova York por Los Angeles, Roy Thomas fora abordado por um consultor de *marketing* que tentou, mas não conseguiu, convencer Stan Lee de que a Marvel devia adaptar um filme de ficção científica ainda por sair, que estava sendo rodado na Tunísia. Depois de dar uma olhada em esboços da pré-produção, Thomas concordou em tentar convencer Lee.

Ed Shukin, o diretor de circulação, ficou em dúvida. O elenco era em grande parte de desconhecidos, e o contrato era para uma adaptação em seis capítulos; a terceira edição chegaria às bancas antes de o filme estrear. Shukin considerou aquilo um risco desnecessário, dado que as vendas da Marvel estavam em queda livre. Mas havia uma alteração recente na estratégia da empresa que funcionava a favor de Thomas: nos últimos tempos, o que mais interessava a Lee e Jim Galton era garantir direitos e marcas (daí a criação da Mulher-Aranha e de Miss Marvel) e estabelecer relações com Hollywood. Em questão de meses, a Marvel comprou as licenças de desenhos da Hanna-Barbera, de filmes de ficção científica (*Fuga do século XXIII*; 2001), *Godzilla*, personagens de Edgar Rice Burroughs (*Tarzan* e *John Carter de Marte*) e até de um dublê fantasiado de Montreal, O Mosca Humana [*The Human Fly*]. Quem sabe também pudessem dar uma chance a essa. Afinal, Thomas já estivera certo quanto a Conan, o Bárbaro.

Thomas venceu a discussão, e a Marvel começou a adaptar *Star Wars*.

× × ×

Enquanto isso, séries com personagens originais como *Punho de Ferro*, *Os Inumanos*, *Golias Negro* e *Ômega*, o *Desconhecido* eram canceladas. Gerber e Skrenes já haviam planejado dois anos à frente de *Ômega*, nos quais o herói extraterrestre sofreria de várias fraquezas humanas – alcoolismo, jogatina, mulheres – e que revelariam sua ligação com James-

Michael Starling. A última edição antes do cancelamento levou Ômega a Las Vegas e terminava com a novidade de que a trama teria sequência numa edição de *Os Defensores*. O que nunca aconteceu. “Eles disseram que queriam ideias novas”, lembra-se Skrenes. “Mas aí você trazia algo novo, e eles perguntavam: ‘mas é parecido com o *quê?*’.”

Jack Kirby – que via semelhanças entre suas criações do *Quarto Mundo* (Mark Moonrider, Darkseid e a Fonte) e elementos de *Star Wars* (Luke Skywalker, Darth Vader e a Força) – também tinha suas ideias. O contrato que assinara com a Marvel lhe dava o direito de praticamente montar gibis inteiros de forma independente, de escolher o arte-finalista e não ter interferência alguma do escritório em Nova York. “Assim que o Jack voltou”, disse Gerry Conway, “a postura que Stan adotou foi: ‘Se o Jack quer mandar em si mesmo, é assim que vai ser. Deixa ele com as coisas dele’. Aí se criou o cantinho do Jack”.

Os Eternos foi outra inflexão de Kirby sobre a temática *aliens* visitaram a Terra na Antiguidade que também abastecera suas criações dos Kree em *Quarteto Fantástico* e dos Novos Deuses na DC. Mas a Marvel queria mesmo era que Kirby desse sequência às suas ideias antigas, e havia pressão editorial para ele incluir referências à S.H.I.E.L.D., ao Coisa e ao Hulk. “Nós achamos, ou talvez o Stan tenha achado, que deveria haver mais conexão com outras séries”, disse Archie Goodwin a respeito do *Capitão América* de Kirby. “Queríamos que Jack usasse os vilões que estavam na ativa em outras séries, que as crianças que lessem a série também lessem *Vingadores* e que quem lesse *Vingadores* também lesse essa série... Para nós, aquilo só tinha a colaborar nas vendas. Mas Jack disse não.” Kirby fazia questão de ignorar as tramas diretamente anteriores às suas; aliás, quase não fazia referência ao que acontecera antes na história da Marvel.

A distância hermética que Kirby tentou manter do resto do Universo Marvel gerou problemas. Em *Capitão América*, o editor-assistente Roger Stern teve que reescrever uma referência de Kirby a um disco voador ser “a primeira espaçonave alienígena a chegar à Terra”, descrição que não levava em conta dezenas de aventuras Marvel e tampouco seus personagens. Circulavam rumores de que a seção de cartas de *Capitão América*, que era editada em Nova York, fora intencionalmente enviesada para reações negativas – algumas inclusive armadas pela equipe do

escritório.¹¹² Steve Lemberg, o empreendedor da indústria fonográfica que garantira direitos exclusivos de televisão e cinema dos personagens Marvel, nunca passou do espetáculo no Carnegie Hall e do disco de *rock* do Homem-Aranha. Da Califórnia, Berry Gordy, da Motown, interessou-se pelos planos de Lemberg e conseguiu marcar reuniões com estúdios de cinema. Mas todas sempre batiam no mesmo problema: orçamento. “Eles não tinham tecnologia para fazer o que a gente queria”, disse Lemberg. “La sair uma fortuna.”

A equipe jurídica da Cadence conseguiu livrar a Marvel do acordo preferencial de Lemberg. “Ainda há empresas... que têm direito à primeira recusa”, dizia um memorando estratégico, “mas não podemos mais deixar que isso nos atrase”. A Marvel vendeu a Steve Krantz os direitos de fazer filmes *live-action* com Homem-Aranha e Hulk, e um ex-executivo de Hollywood chamado Dan Goodman comprou os direitos do Homem-Aranha para a televisão em 1976. Enquanto o piloto (de orçamento baixo) era preparado pela CBS com o produtor independente Chuck Fries, Lee descobriu que sua presença não era bem-vinda. “Supostamente, eu era consultor”, disse, “mas eles não estavam muito a fim de me ouvir”.

Pouco depois, Frank Price, o novo diretor da divisão de TV da Universal, perguntou ao filho quem era o monstro verde que ele tinha no moletom e decidiu que o *Incrível Hulk* daria um bom programa. Por US\$ 12,5 mil garantiu os direitos de TV *live-action* de doze personagens Marvel à sua escolha; assim como haviam feito Dan Goodman e Chuck Fries, Price fez sua proposta à CBS, com modelos de papelão em tamanho real dos personagens – incluindo Doutor Estranho, Capitão América, Tocha Humana, Miss Marvel e Príncipe Submarino – e dispendo-os ao redor da sala de reuniões. A CBS topou financiar pilotos de duas horas de oito deles, e em questão de meses *O Incrível Hulk* entrou em produção com *Homem-Aranha*. Pela primeira vez em uma década, a Marvel seria transmitida para as salas de estar dos EUA. Com sorte, as crianças destas salas iriam comprar gibis.

Era a hora ideal para jogarem as boias à Marvel. O sucesso fenomenal do filme *Star Wars* rendeu uma festança de vendas para os gibis derivados, que ganharam várias tiragens e tiraram a empresa do aperto financeiro. Na sequência do triunfo, o especial do Kiss vendeu mais de meio milhão de exemplares – algo sem precedentes para uma publicação em quadrinhos

de US\$ 1,50. “Teve uma época”, disse Gerber, “em que eles tinham uma gaveta para a correspondência da Kiss e outra para toda a correspondência das outras séries da Marvel.”

Também sobravam cartas para Os X-Men, pela primeira vez em anos. Claremont e Cockrum haviam marcado território no Universo Marvel com tramas próprias para a era do *blockbuster*: cheias de acidentes de aviões, barcos e foguetes, além de odisséias *high-tech* que começaram com a febre *Star Wars*. Mas Os X-Men tinham algo que ia contra o espetáculo: intimidade. Em dois anos de colaboração, Claremont e Cockrum já haviam definido cuidadosamente seus personagens com bordões, apelidos e efeitos sonoros que acabariam virando senhas entre os fãs: “Mein Gott”, “arremesso especial”, “xará”, “mutunas”, “Elfo”, “Bamf”, “Snikt!”. Embora os integrantes dos X-Men fossem individualistas cabeças-duras de procedência variada, havia vários ainda perplexos com a cultura norte-americana e por isso aos poucos foram se unindo como família emprestada. Se os Defensores de Gerber eram, como ele disse, um grupo de encontros, os X-Men de Claremont e Cockrum eram parte de uma casa de reabilitação, onde todo mundo estava tentando descobrir como viver em aposentos colados sem deixar que a bagagem emocional atrapalhasse.

Parecia que toda edição trazia grandes mudanças para os X-Men: mortes, partidas, reencontros, novos uniformes. Mas a maior das transformações foi a de Jean Grey, ou Garota Marvel, que com Lee e Thomas fora uma menininha boba, o elo fraco da equipe. “Não quero falar mal do Stan”, disse Cockrum, “mas quando ele estava criando esses personagens, no início dos anos 1960, todas as meninas que ele criava eram umas simplórias – as heroínas donas de casa... geralmente só serviam para se olhar e para salvar.”

Assim, Claremont e Cockrum partiram para transformar Garota Marvel em Fênix, a super-heroína mais poderosa dos quadrinhos. Depois que Jean Grey foi dada como morta num acidente de avião, ela ressurgiu com mais poder que o necessário.¹¹³ Ela tivera acesso à “força-fênix... uma manifestação da força primordial do universo que deriva das psiques de todos os seres humanos e, por isso, tem poder ilimitado”. Não demorou para ela começar a emitir raios que lançavam inimigos a vinte quilômetros de distância e abrir portais para outros mundos.

Claremont começou a apoiar-se em seus interesses pessoais por ocultismo e religião¹¹⁴ – quando um imperador insano tentou destruir o universo com um negócio chamado Cristal M’Kraan,¹¹⁵ Fênix recorreu a rituais cósmicos e cabalísticos para detê-lo. *X-Men* agora era o mais próximo que a Marvel tinha das psicoesquisitices do *Doutor Estranho* de Englehart e do *Warlock* de Starlin, com apenas um ano de diferença, mas a mundos de distância da nova Marvel infantil de *Nova*, *Godzilla* e *Dynocão*.

Cockrum adorava trabalhar na série – principalmente com o aventureiro Noturno, o qual considerava uma espécie de *alter ego* – mas, quando entrou no quadro da Marvel como *designer* de capas, complicou-se mesmo com o ritmo bimestral de *X-Men*. Quando a Marvel resolveu que a série estava vendendo o suficiente para virar mensal, John Byrne, amigo de Claremont, começou a lambear os beiços: “Deixei claro à Marvel”, disse ele, “que cabeças iam rolar se o Cockrum saísse e não passassem para mim”.

Jim Shooter vira como Byrne trabalhava bem com Claremont e pusera os dois juntos na série *Marvel Team-Up*, sempre com Homem-Aranha e um convidado especial do mês. Quando a revista *Punho de Ferro* foi cancelada e combinada com *Power Man* (novo nome do negro valentão Luke Cage) na série “parceria branco e negro” *Power Man e Punho de Ferro*, Byrne e Claremont também assumiram.

O veloz Byrne acrescentou *Os Campeões* e algumas edições de *Os Vingadores* à sua carga de trabalho (*Marvel Team-Up* e *Power Man*) enquanto rondava o irritado Cockrum, que ficou sabendo de suas intenções. “John era herdeiro legítimo da série e estava ansioso para assumir”, disse Cockrum. “Mas toda vez que vinha ao escritório da Marvel, deixava todo mundo puto. Fiquei mais um tempo só para ele se irritar.” Mesmo depois de deixar a série, Cockrum continuou a desenhar as capas de *X-Men*, só para provocar Byrne.

Depois de apresentar a Guarda Imperial de Shi’ar e os Piratas Siderais [*Starjammers*] – ele estimaria que desenhou mais de cinquenta personagens na sua última edição –, Cockrum finalmente partiu, em meados de 1977, exausto e estourando prazos. John Byrne assumiu seu lugar com prazer.

Como roteirista e editor de *O Surpreendente Homem-Aranha*, *Incrível Hulk*, *Quarteto Fantástico* e *Thor*, quatro dos maiores títulos da Marvel, Len Wein devia estar se sentindo nas alturas. Mas vinha tendo briguinhas com John Verpoorten, entrando em fúria por detalhes mínimos, como, por exemplo, qual letreirista contratar. Ele desafiava Chris Claremont e Tony Isabella pela forma como pegavam emprestados personagens de seus títulos. “Eu tinha um envolvimento obsessivo com as séries”, lembrou Wein. “Olhava para eles com tal olho de águia que não tinha mais noção de perspectiva do todo.” Ele passou a escrever *Detective Comics* na DC. Não estava expressamente proibido em seu contrato; mesmo assim, quando Archie Goodwin e Stan Lee descobriram, disseram que ele teria de escrever *Detective* com pseudônimo. A DC aceitou, mas contrariada. Depois de um fim de semana de reflexão, Wein decidiu que “seria muito mais fácil partir tudo ali mesmo, começar do zero, do que ficar escrevendo para as duas editoras sem que ninguém gostasse de mim. Minha constituição emocional é frágil e não vou aguentar muito tempo. Então voltei na Marvel no dia seguinte e disse ao Archie que estava caindo fora”.

Stan Lee não engoliu a novidade. Disse a Wein que ele nunca mais trabalharia para a Marvel.

Se Kiss vendia, pensou David Anthony Kraft, por que não os Beatles? “Todo mundo topou”, disse Kraft, “fora Jim Galton, que tinha de aprovar, porque seria um projeto importantão, caro, e ele não entendia que os Beatles eram *The Beatles*”.

Lee ligou para Kraft ir a uma reunião no escritório de Galton e disse para ele preparar uma apresentação. “Eu tinha cabelo comprido e usava jaqueta de couro preto, dessas de motoqueiro”, lembra Kraft, “e a minha calça tinha os joelhos rasgados. Mesmo que fôssemos só nós três na reunião, Galton perguntava ao Stan: ‘Os Beatles não eram tipo os Monkees?’, e Stan me dizia: ‘Dave, explica para ele.’ Aí eu respondia, o Stan respondia para ele, e aí o Galton respondia ao que eu tinha dito *para o Stan* sem fazer contato visual comigo ou se dirigir a mim”.

Kraft deu uma passada no escritório de Lee logo depois e anunciou que ia fazer uma reforma geral para ver se conseguia passar pelo filtro de Galton. Na segunda-feira, declarou, estaria de terno e gravata e de cabelo cortado. Com seu entusiasmo característico, Lee teve prazer em

recomendar lojas a Kraft: Saks, Barneys, Bloomingdale's. “E eis que, nas reuniões seguintes, eu me encontrava sozinho com o Galton, o Stan nem ia. E o Galton me enxergava e me ouvia e tudo mais. Foi uma sensação. Lembro da Marie Severin me seguindo pelo escritório, em alarde: ‘Se mais gente topasse essa...’.”

Jim Shooter, que, enquanto editor-associado, encontrava-se regularmente com Lee para revisar provas, também passou a se vestir melhor. Trocou as camisas de manga curta, que deixavam a camiseta de baixo aparecer, por manga comprida e gravata. Embora Lee tenha gostado do *upgrade* no guarda-roupa de início, sua relação com Shooter foi conturbada devido aos problemas que ele não parava de encontrar na enchente de produção.

“Na quarta ou quinta vez”, disse Shooter, “ainda enxergamos os mesmos problemas, e aí ele começou a achar que eu era débil mental e a me explicar tudo separando as sílabas. *Não. Dei. Xe. Fa. Ze. Rem. Is. So.* E eu: ‘Stan, eu não tenho como dar conta de tudo. Isso é o que eu consigo’. E eu ainda tinha de me cuidar para não queimar o filme do Archie – pois ele não queria demitir ninguém”.

Quando Shooter foi convocado a fazer o argumento da tira de jornal do *Homem-Aranha*, Lee explicou o processo pacientemente – “Veja só: todo dia sai uma tira...” –, como se Shooter fosse uma criança. Quando a primeira leva de tiras chegou, porém, Lee ficou impressionado.

“Ficaram boas.”

“Obrigado.”

Pairou um silêncio incômodo.

“Por que os *gibis* não são tão bons?”

“Jim Shooter queria muito, muito, muito aquele cargo”, disse Jo Duffy, assistente de Goodwin. “Ele podia ser o braço direito do Archie, mas na real queria *ser* o Archie. Em certo sentido, todo o período que ele passou trabalhando para o Archie foi um teste para o cargo. Acho que o Archie não teria saído se não estivesse tão patente que havia alguém que queria aquilo muito mais e que estava bem do lado dele dizendo: ‘Se ele sair, escolhe eu, por favor, por favor, eu, eu, eu, eu, eu, eu’. Acho que o Archie se sentia mais acossado do que apoiado. Todo mundo sentia o mesmo: ‘O Jim quer o emprego dele’.”

“Eu nunca toquei no nome do Archie”, disse Shooter. “O Stan que começa a perceber que o Archie não vai tomar as rédeas e demitir quem tem que demitir; ele sabe que o Archie não é administrador. Aí ele começa a preparar essa ideia de eu, quem sabe, ser editor-chefe. E quem sabe botar o Archie em outra coisa. Então ele veio com a ideia de o Archie cuidar de projetos especiais e tentou pensar em algo que soasse de prestígio, com um contrato eterno. Ninguém queria se livrar do Archie.”

Numa viagem de ônibus a Pittsburgh, acompanhado de um amigo, Shooter começou a pregar como a divisão editorial podia ser reestruturada, com vários editores, cada um responsável por títulos específicos, reportando-se ao editor-chefe. Era assim que a DC Comics fazia há décadas, por que não ia funcionar na Marvel? E o título autônomo de roteirista-editor – que esteve com Roy Thomas, Marv Wolfman, Steve Gerber e Jack Kirby – aquilo teria que acabar. Era hora de alguém consolidar o controle. Chega de estrelismo.

Mesmo estando em Los Angeles, Roy Thomas havia sentido que Goodwin não ia durar muito no cargo. Thomas sabia que Shooter provavelmente ele seria o seguinte na fila e que Shooter estava com a mira apontada para o cargo de roteirista/editor. Então escreveu uma carta a Stan Lee exprimindo seu medo da ideia de Shooter como editor-chefe. “Dentre outras coisas”, Thomas recordaria mais tarde, “eu disse que Jim queria poder total e que eu não poderia e não iria viver nessa situação e que ele tinha ambição bastante para dançar sobre os túmulos de todos nós”.

Archie Goodwin ficou fulo da vida quando soube dos planos de Lee de trocá-lo por Shooter. Lee levou Shooter para almoçar num restaurante chinês e deu a notícia de que Goodwin havia pedido afastamento. “Ele interpretou que eu tinha lhe dado uma facada pelas costas”, disse Shooter. “Mesmo que ele fosse ganhar aumento e outro cargo, ele praticamente me disse para ir para o inferno.” Goodwin começou a acertar um contrato de roteirista/editor para três séries por mês.

Lee planejava anunciar Jim Shooter como novo editor-chefe na semana antes do Natal. Mas na segunda-feira, 19 de dezembro de 1977, a recepcionista da Marvel Mary McPherran, acompanhada do senhorio do prédio, entrou no apartamento duplex de John Verpoorten. Ele havia morrido em sua poltrona, no quarto do andar de cima. Havia saído do trabalho na sexta-feira dizendo que estava doente. Seu gato estava

escondido num canto. “Ele sempre me fez prometer que, se não aparecesse no serviço, eu devia ir ver o que havia com ele”, disse McPherran. “Ele tinha medo de morrer no apartamento.” O *viking* de torso largo, que intimidava autores e editores irresponsáveis, escondia seu lado suave – poucos sabiam que sempre tirava férias na Disneylândia e que colecionava rolos de desenhos animados. E a maioria não sabia que ele estava no comando de um esquema de “pagamento antecipado”, estressante e abnegado, no qual artistas na pior recebiam o cheque antes de entregar o serviço. “Era seu grande segredo”, disse McPherran. “Acho que ele morreu disso.” Verpoorten tinha 37 anos.

“Ajudei a limpar a sala dele”, disse Danny Crespi, anos depois. “E fiquei com o isqueiro que ele tinha, só para ter alguma coisa. Eu não fumo mais, mas ainda carrego o isqueiro no bolso. Alguém também me deu as abotoaduras dele, do Mickey Mouse. São grandes demais para mim, mas eu guardo. Ainda guardo uma foto dele na minha sala.”

Com a notícia da morte de Verpoorten, Lee decidiu que seria melhor esperar o fim de ano passar para anunciar a promoção de Shooter. Mas naquela sexta-feira, na festa de Natal no bar do térreo do prédio da Marvel, ele estragou o próprio plano. “Stan e Joan tinham passado em outra festa de Natal”, disse Shooter, “e acho que tinham tomado vinho ou algo assim. Aí o Stan chega e solta essa: ‘Aí, pessoal! O Jim vai ser o novo editor-chefe’. O Archie e a esposa estão lá, sentados, os olhos a me cravar facas. Dava para ouvir um alfinete caindo. Nenhum aplauso. As únicas pessoas que vieram falar comigo foram Danny Crespi e [o arte-finalista] John Tartaglione. Mas todos os outros ficaram em silêncio”.

Na manhã seguinte, o telefone de Shooter tocou às sete da manhã. “Atendo”, lembra-se ele, “e ouço a voz do Marv Wolfman. Ele nem disse alô”.

“Foi bem direto: ‘O que você vai fazer?’.”

[110](#) Conway conseguiu injetar algumas bizarrices gerberianas em *Peter Parker*, série que acabou só diluindo a franquia: na primeira edição, o prefeito de Nova York do mundo real, Abe Beame, chantageia J. Jonah Jameson a pagar o resgate de reféns norte-americanos exigido pelo terrorista sul-americano Tarântula. (N. do A.)

[111](#) Não eram os únicos. A Marvel havia conversado com Elton John para fazer uma série do Capitão Fantástico, e a esposa de David Bowie, Angela, havia comprado a licença da Viúva Negra – ela

chegou a fazer uma sessão de fotos vestida como a heroína, ao lado do ator Ben Carruthers de Demolidor. O Kiss veio demonstrar seu interesse a partir de março de 1976. (N. do A.)

[112](#) “Cresci amando os gibis de Stan e Jack”, insistiu uma das pessoas que supervisionava essas seções de cartas anos depois. “Mas era bem complicado achar cartas positivas. Confesso que até inventei algumas para compensar a negatividade. Geralmente, todo *feedback* positivo vinha de garotos mais novos que o nível geral de maturidade do leitor Marvel. Então eu recorri a focar nos positivos – não o inverso.” (N. do A.)

[113](#) “Meu poder – é como usar drogas”, maravilhava-se Fênix em *X-Men* n. 105. “Nunca senti tanto... êxtase! Meu Deus, o que me tornei?” (N. do A.)

[114](#) No início de 1977, Claremont casou-se com Bonnie Wilford, uma wiccana gardneriana; segundo uma de suas amigas, eles eram “bem ativos no submundo nova-iorquino”. (N. do A.)

[115](#) Claremont, que passara um período da faculdade num kibutz, era bem liberal quanto ao uso de apóstrofes (N. do A.) [bastante comuns no iídiche (N. do T.)].

PARTE III

Trouble Shooter

9

O Stan quer que eu comande a Marvel Comics e fica triste quando eu não assumo o comando. Ele não quer incômodo. Do ponto de vista dele, a regra é que eu tenho que falar com eles e ele só tem que falar comigo.

– Jim Shooter, 16 de fevereiro de 1978

Tudo o que vem sendo feito conosco nos últimos anos se resume a uma atitude: ‘Olha só, meu garoto: pirulito pra você!’. É um pai tentando dar jeito na criança indisciplinada. Nós não somos crianças! Somos gente! Somos autores! É hora de nos erguermos e fazê-los notar.

– Chris Claremont, 7 de maio de 1978

O sucesso comercial das HQs derivadas de *Star Wars* e do Kiss, infelizmente, foram exceção. A popularidade de *Howard, o Pato* caiu de forma desastrosa depois das primeiras edições. O destaque nas séries de TV de *Homem-Aranha* e *Hulk*, na CBS, haviam impulsionado a popularidade dos dois títulos – as vendas do gibi do *Hulk* subiram 35% – mas a linha como um todo ainda andava anêmica. Nevascas recordes no nordeste dos EUA tiveram efeito pesado na distribuição e nas vendas de todo periódico de banca. E ainda havia o caos na própria sede da Marvel. Em janeiro de 1978, o primeiro mês de Jim Shooter como editor-chefe, a Marvel tinha agendado 45 gibis; apenas 26 foram entregues no prazo, sendo que alguns dos títulos acumulavam atrasos de até quatro meses. Para tentar estancar a sangria, o ex-assistente de John Verpoorten, Lenny Grow, foi empossado de supetão com o cargo de gerente de produção. Com John Romita enrolado com os prazos da tira do *Homem-Aranha*,

Brodsky entregou a Marie Severin o cargo de diretora de arte. Shooter, enquanto isso, mal tinha tempo de dar uma olhada nos gibis que a Marvel imprimia – estava ocupado vistoriando a reestruturação da divisão editorial.

Ele contratou uma turma jovem e multicolorida. Dois editores dividiam a intendência dos gibis coloridos: o ex-editor associado Roger Stern, que tinha extensos conhecimento dos personagens Marvel, e Bob Hall, artista que fora pupilo de John Buscema e que também fazia serão como dramaturgo. A linha de revistas formato *magazine* era editada por Rick Marschall, ex-editor de *syndicate* jornalístico e historiador das tiras de jornal; seu assistente, Ralph Macchio, era outro grande colaborador da seção de cartas e fã declarado de Don McGregor. Em fevereiro, Shooter contratou seu próprio assistente: Mark Gruenwald, que lembrava Bill Murray e tinha senso de humor do mesmo nível, era maníaco por quadrinhos no nível Roy Thomas e impressionou Shooter ao publicar *The Omniverse*, um zine acadêmico que explorava minúcias dos mundos fictícios dos super-heróis com profundidade de fazer coçar o queixo. Gruenwald também serviria de contato entre a Marvel e os roteiristas-editores – enquanto estes durassem.

Steve Gerber, o último a assinar contrato de roteirista-editor, estava mais uma vez estourando prazos e foi o primeiro a perder o cargo. Em fevereiro, ele foi removido dos roteiros da tira de jornal de *Howard, o Pato*. O advogado de Gerber comunicou à Marvel que aquilo era uma violação de seu contrato e que ele estava considerando um processo pelos direitos sobre Howard; pouco depois, a Marvel encerrou de vez o contrato de Gerber. Questionado pelo *Comics Journal* se os atrasos crônicos de Gerber eram o motivo para a decisão da editora, Shooter respondeu: “Posso dizer apenas que consideramos mais vantajoso encerrar o contrato prévio”. Gerber sustentava que ele e Gene Colan não estavam recebendo os adiantamentos no prazo.

A incumbência de Howard ficou dividida: Marv Wolfman assumiu a tira de jornal, e Bill Mantlo, a revista em quadrinhos. Quando a tira foi cancelada, no fim do ano, Gerber reclamou publicamente de como o trabalho de Wolfman era “absolutamente péssimo”. “Assim que eu saí”, disse ele ao *Village Voice*, “Howard foi ‘lobotomizado’, desprovido de

substância e transformado em paródia simplória. Por isso, vão lhe dar um tiro de misericórdia”.

O fim da saga de *Ômega, o Desconhecido*, prometido com frequência em seções de cartas e reprogramado também com frequência, finalmente foi escrito sem participação de Gerber nem de Skrenes. “Chegou ao ponto em que não conseguíamos mais trabalhar com o Shooter”, disse Skrenes. “Ele estava de sacanagem, queria punir a gente colocando outra pessoa para escrever, como fizeram com o *Howard*.” *Ômega* foi morto numa edição de *Os Defensores*. Gerber e Skrenes juraram um para o outro que levariam para o túmulo os planos originais para o fim da saga do personagem. “Passei anos ouvindo”, Skrenes disse de Shooter, “‘Mort Weisinger fez esse cara ter um colapso nervoso.’ Aí botaram ele de editor, e, tipo, parece que não o informaram que a gente podia fazer o que quisesse se a série era nossa”.

Em janeiro de 1978, a renovação do contrato de Jack Kirby estava pendente. Numa convenção na Virgínia Ocidental, Stan Lee anunciou que Kirby havia assinado um contrato de longo prazo apenas como artista; disse que os roteiros de Kirby eram “criativos, mas indisciplinados”, embora Lee estivesse confiante de que a arte retornaria à boa forma assim que Kirby estivesse ao lado de outros roteiristas.¹¹⁶ Mas não houve novo contrato. A nova missão de Kirby estava chegando ao fim. Seu último retorno vinha sendo uma frustração, tanto para ele quanto para a Marvel. Nenhuma das suas séries tinha vendido tão bem quanto ele esperava, e a reação dos leitores não foi de entusiasmo. Até mesmo sua suposta autonomia fora desafiada. “O pessoal no editorial da Marvel não tinha respeito pelo trabalho dele”, disse Jim Starlin. “Todos os editores tinham coisas coladas na parede, tirando sarro das séries do Jack. Eles colavam coisas tipo ‘Gibi mais imbecil do ano’... O editorial inteiro estava cheio de coisas que rebaixavam o cara que tinha fundado a editora em que aqueles caras trabalhavam. Ele criou todos os personagens que os carinhos editavam.”

O nervosismo era o maior que se via na Marvel desde os anos 1960. Diz-se que Kirby recebeu correspondência negativa em papel de escritório da Marvel e trotes da firma. Quando Roy Thomas o convenceu a desenhar uma edição da série de contos imaginários *O que aconteceria se?* (uma

história autorreferente chamada “O que aconteceria se... o Quarteto Fantástico fosse o Bullpen da Marvel?”, estrelando Lee, Kirby, Thomas e Flo Steinberg), Kirby recusou-se a deixar que Thomas fizesse o roteiro e substituiu o personagem de Thomas por Sol Brodsky. Assim que as páginas chegaram à Marvel, um editor fez a revisão e mudou todas as referências de Kirby a “Stanley” para “Stan” e corrigiu a gramática nos diálogos – exceto nos diálogos do personagem de Jack Kirby.

“Eu não tive uma chance de verdade”, Kirby disse posteriormente a respeito de seus trabalhos na Marvel nos anos 1970, destacando inveja profissional. “Um cara cria uma série, outro enche a série de cartas maldosas – o cara sai cinco meses depois, ou três meses, a oportunidade vai para outro. (...) É um ninho de cobras, a meu ver. Nada sobrevive num ninho de cobras. As cobras acabam se matando. Um dia eles vão acabar matando aquilo que foi a origem deles mesmos.”

No fim das contas, a estratégia de fuga de Kirby das frustrações e limitações da indústria de quadrinhos foi igual à de Stan Lee: Hollywood. Kirby foi convidado pela Hanna-Barbera para fazer *storyboards* do novo desenho animado do *Quarteto Fantástico*, na NBC – no qual tanto Lee quanto Thomas seriam roteiristas. Kirby ainda não teria voz – como o Tocha Humana já havia sido vendido para a Universal, ele teve que criar um robzinho chamado HERBIE como quarto membro do Quarteto –, mas o salário era melhor e tratavam-no com mais respeito.

Jack Kirby nunca mais trabalharia para a Marvel.

Na primavera de 1978, os advogados da Marvel, frente às novas leis de direitos autorais que entravam em vigor, decidiram que a editora precisaria de provas de que suas publicações estavam sendo produzidas como serviço contratado (*work-for-hire*). Anteriormente, um “contrato” juridicamente questionável era carimbado no verso dos cheques – quem assinava o cheque assinava o contrato. Mas Jim Shooter resolveu entregar contratos de uma página, em letra pequena, que davam à Marvel “todos os direitos perpétuos de qualquer espécie e natureza sobre a obra.” Os *freelancers* piraram ao ler o papel. Então tentaram se organizar.

**NÃO ASSINE ESTE CONTRATO!!
VOCÊ VAI ENTREGAR A SUA VIDA!!**

REUNIÃO SOBRE O CONTRATO DOS QUADRINHOS
DOMINGO, 7 DE MAIO, RUA 48, 9E
TERCEIRO ANDAR, 16h

Neal Adams havia virado o líder inquestionável na luta pelos direitos dos autores – recentemente tivera destaque ao insistir que a DC Comics compensasse os criadores do *Superman*, Jerry Siegel e Joe Shuster. Agora era ele que liderava a discussão na primeira Guilda dos Quadrinistas. Ele exigia mudanças radicais: o trabalho vendido às editoras valeria apenas para direitos na América do Norte, os originais deveriam continuar sendo propriedade dos autores, todas as disputas deveriam ser resolvidas por arbitragem e – o ponto máximo – a escala de pagamento dos artistas deveria ser triplicada.

Mas era uma época difícil para conseguir consenso entre profissionais de quadrinhos. É óbvio que Steve Englehart, Frank Brunner e Steve Gerber estavam entre os primeiros dispostos a pegar em armas. Outros, como Roy Thomas e Mark Gruenwald, temiam que o sucesso de Adams o houvesse deixado alheio à realidade econômica do *freelancer* médio; alguns achavam que sua estratégia favorecia mais desenhistas do que roteiristas, arte-finalistas e outros profissionais. Muitos temiam que a indústria estivesse à beira do colapso. “Acho que, apertadas como as coisas andam, com a indústria nessa condição, não é hora de tentar uma guilda”, disse Ross Andru.

Bill Mantlo queria ir mais longe. “Uma guilda não é bastante”, disse ao *Comics Journal*. “Precisamos de um sindicato.” Mas a tentativa de sindicalização fora a gota-d’água para a Magazine Management, que levou Galton a desativar a divisão. O medo nos corações daqueles que haviam dedicado a vida à Marvel Comics, que viram seu sustento ficar ao sabor do mercado inconstante, foi resumido por Gene Colan: “Eles me trataram muito bem e não quero sair fragilizado. No momento as coisas andam arriscadas, e eu não quero fazer nenhum agito”.

“Se quisermos pensar John Byrne como um fenômeno, tudo começa com os *X-Men*”, John Byrne disse a um entrevistador. Ele estava transtornado com tanto destaque, tantos vivas e aplausos que seu nome rendia em convenções, enquanto seus heróis recebiam apenas salvas respeitadas. Mas

os *X-Men* de Claremont e Byrne eram inegavelmente especiais, a mistura mais perfeita de angústia e exaltação que a Marvel já vira desde o Homem-Aranha de Lee e Ditko. A simplicidade visual não era apenas obra de Byrne, mas da equipe regular que começou a se formar: as delineações suaves do arte-finalista Terry Austin, os tons em alto-contraste escolhidos pelo colorista Glynis Wein e as letras cuidadosamente uniformes, estilo *art déco*, do letreirista Tom Orzechowski formavam o conjunto para uma experiência de leitura simplificada, em contraste ao visual muitas vezes sombrio que se abatera sobre os gibis de super-herói. Em certo sentido, o visual de *X-Men* era o retorno às “Pop Art Productions” do auge da Marvel.

O ritmo bem pensado de Claremont e Byrne (e a capacidade rara de ambos em cumprir os prazos) permitiu-lhes carregar algumas das grandes ideias que serviram de distinção na obra de Starlin e Englehart – reflexões sobre corrupção, mortalidade, misticismo e totalitarismo – em traminhas baratas, mas tensas, síntese mais branda dos sucessos *cults* que os precederam. Eles faziam malabarismo com mais subtramas que o *Quarteto Fantástico* de Lee e Kirby e conseguiam encaixar bastante dramaticidade pessoal, no que os personagens glamourosos de Byrne – malares altos, lábios grossos, covinhas, olhos amendoados – eram veículo perfeito.

Também foi a saga mais novelesca já proposta pela Casa das Ideias, cheia de romances agonizantes, crises de confiança, sermões sobre moral, cicatrizes psíquicas e muita angústia. Na primeira história em que Claremont e Byrne criaram o argumento juntos, Jean Grey e Fera ficam separados do restante dos X-Men, um grupo achando que o outro está morto. Jean vai para a Escócia para arejar a cabeça; do outro lado do mundo, Ciclope senta-se perto de um lago e pensa: “Jean e Hank morreram... Como eu vou contar ao professor? Vai partir o coração dele. Estou surpreso que não tenha partido o meu. Surpreso... e um pouco assustado”. Acompanhado de Tempestade, ele se lamenta: “Por Hank senti luto, mas – não sinto nada por Jean. Depois daquele ônibus espacial, nada mudou entre nós, fora tudo. Ela não era mais a garota que eu amava”.

Também se via drama nos bastidores. Quando o editor Roger Stern visitou Byrne em Calgary, Alberta, com provas da edição em mãos, Byrne estava estourando de raiva devido à forma como Claremont fazia os

monólogos de Ciclope. “Fiquei tentado a jogar tudo pela sacada”, disse ele. “Estávamos sentados na minha sacada, lendo, e eu berrando, gritando, os vizinhos vindo perguntar: ‘O que está havendo aí?’.” Ele começou a escrever anotações nas margens em caneta azul, de forma que, se Claremont mexesse em alguma coisa, Byrne poderia pegar as páginas e provar que sua intenção era outra.

Byrne reclamou, em alto e bom som, do que chamava de “claremontices”. Claremont certamente tinha tiques bem marcados – italicização excessiva para criar ênfases nos diálogos, mulheres autoconfiantes, laços psíquicos e personagens que sempre iam tirar férias no Reino Unido. Havia também os balões de pensamento com infinitas reflexões e os monólogos lúgubres. “Para o Chris, uma edição perfeita de *X-Men*”, Byrne disse uma vez, “seria 22 páginas com eles caminhando pelo Village ou no apartamento de Scott, ou algum lugar assim, e eles iam ficar sentados, sem uniforme, de jeans e camiseta, só conversando”. Claremont, da sua parte, disse que para ele só importavam as relações emocionais. “No meu entender”, disse a um entrevistador, “as lutas são encheção de linguiça”. Mas, numa época em que tantos gibis de super-heróis estavam desprovidos de personalidade, era tranquilo dar uma chance ao cara que investia tão forte em interação humana.¹¹⁷ A poderosa reencarnação de Jean Grey como Fênix era o barril de pólvora em várias das discussões. Byrne se esforçou para eliminá-la da série, preferindo dar destaque a Wolverine, seu predileto. Mas embora roteirista e artista parecessem estar sempre trabalhando um contra o outro, a colaboração que chegava à página impressa era hipnotizante, unificada em extravagâncias *sci-fi* e sentimentalismo humano. As vendas só subiam.

David Anthony Kraft, que seguira a deixa de Gerber e começara a negociar *royalties* para o gibi dos *Beatles*, foi chamado por Sol Brodsky. Mesmo com seu título de VP, Brodsky não conseguia largar o fardo de ser o executor com machado na mão, o homem que dava as notícias que Stan Lee não conseguia – ou não queria – dar.

“Eles decidiram que não vão pagar *royalties* pelo gibi dos Beatles”, disse a Kraft. Então fechou a porta da sala. “Eu vou negar que tivemos esta conversa”, disse Brodsky, “mas, só entre nós dois, você seria um idiota de deixar essa passar”.

Kraft foi visitar Lee. “Se fosse um personagem Marvel e você fizesse isso”, disse ao chefe, “eu não ia ter o que fazer, não é? Mas você não é dono dos Beatles, nem de mim, então eu vou levar este projeto a outra editora”. Ele voltou à sala que dividia com Shooter e começou a fazer telefonemas – para a *Rolling Stone*, para a *Circus* – até que Lee berrou para ele retornar.

Lee expressou simpatia. Afinal, disse, ele mesmo havia criado muitas das franquias da Marvel sem ter *royalty* algum. Mandou Kraft reunir-se com Galton. “Por que você não vai ter essa briga com o Galton?”, disse ele.

“Era tarde de sexta-feira”, lembrou-se Kraft, “e Galton queria sair mais cedo para jogar golfe ou seja lá quais fossem seus planos de fim de semana. O crucial era que, nos contratos com os autores mais *top*, dizia que a faixa deles se ajustaria automaticamente à melhor faixa que existisse. E a preocupação dele era que, se começasse a me pagar *royalties*, teria que começar a pagar *royalties* para todo mundo na Marvel Comics”. Mas, se Kraft e George Pérez fizessem suas negociações a partir de pessoa jurídica própria, o contrato de *royalties* não transgrediria os contratos dos outros autores. Kraft pegou o nome que Gerber não usava mais, Mad Genius Studios, e usou essa lacuna para conseguir seus *royalties*.

A Marvel, contudo, não estava disposta a fazer o mesmo esquema para *Os Defensores*, do qual era proprietária única, e que Kraft também roteirizava (e, sendo o fã de *rock-and-roll* que era, enchia de referências constantes ao Rush e ao Blue Oyster Cult). Quando chegou a hora de assinar o acordo de *work-for-hire*, ele largou *Os Defensores*.

No clima em vigor, estava cada vez mais difícil encontrar esse tipo de coragem. Em 22 de junho, a DC Comics, que recentemente adotara uma campanha de expansão de linha ambiciosa, mas desastrosa, anunciou demissões – e o cancelamento de 40% dos títulos. No dia seguinte, lembra-se Jim Shooter, havia uma fila na porta da Marvel, e ele passou o dia assinando acordos *work-for-hire* para a massa demitida. Pouco depois, contratou Al Milgrom e Larry Hama, ambos ex-editores da DC, para entrar no quadro crescente de editores Marvel. O diretor de arte da DC começou a mandar os talentos mais jovens para Shooter. Não havia muita gente nova fazendo fila para uma indústria decadente, só os mais

impetuosos e apaixonados pela arte, sedentos por serviço e contentes em aceitar qualquer orientação. Shooter botou Frank Miller – vindo de Vermont, 21 anos – numa história de *O Espetacular Homem-Aranha*, e Bill Sienkiewicz, da Pensilvânia, também com 21, em histórias do Cavaleiro da Lua [*Moon Knight*], uma espécie de imitação de Batman que saía nas páginas finais da revista formato magazine do *Hulk*.

Muitos dos roteiristas e artistas mais incendiários e vitais das gerações anteriores, escorraçados pelas políticas paternalistas e/ou simplesmente injustas da indústria, partiram para outra: desenho animado, romance, roteiro de cinema, ilustração para publicidade, produzir litogravura para o mercado de colecionadores *nerds*. Parecia que o êxodo em massa que havia marcado os anos 1950 estava prestes a se repetir. Um ou dois anos antes, quando um fã adolescente abordou Marv Wolfman numa convenção e pediu conselhos de carreira, a resposta foi franca e chocante: “Cá entre nós, todo mundo que está nesse negócio quer sair, portanto minha sugestão é que você... procure outra coisa para fazer”, Wolfman lhe disse. “Daqui a cinco anos, não vai mais existir gibi.”

Os que permaneceram na área teriam que se virar dentro das restrições do sistema, abrindo mão de *royalties* e refreando seus arroubos mais esotéricos. As histórias do próprio Jim Shooter, em *Os Vingadores*, ilustradas por George Pérez, podiam servir de manifesto do que ele entendia como gibi comercial ideal da Marvel: diálogos pesados nos gracejos e quadros pequenos de plano médio que destacavam os uniformes coloridos, tudo se somando a um ritmo meticuloso de aventura e extravagância.

Não era só uma fórmula fria: as histórias de Shooter eram assoladas, quase como se ele não quisesse, pelo tema recorrente da divindade perseguida. A mais notável foi uma história de *Vingadores* que durou um ano inteiro, sobre “Michael”, um mauricinho de camiseta e *short* de jogador de golfe em Forest Hills, Queens. Shooter revelou que Michael na verdade era uma reencarnação de Korvac, vilão minoritário nos *Defensores* de Steve Gerber (espécie de tecnocentauro, as pernas de Korvac foram substituídas por um computador *mainframe*) que se transformara num deus iluminado. Sua forma loira e suburbana deu lugar a uma projeção astral brilhante, avantajada, púrpura e amarela.

Korvac entrou no panteão dos personagens mais poderosos e viajandões da Marvel, assim como o Vigia de Kirby e o Eternidade de Ditko, ambos os quais tiveram participações menores na história e ficaram atentos a suas ações, como se quisessem ratificar sua importância. “Sua condição era singular”, os recordatórios de *Vingadores* n. 175 segredavam ao leitor. “Se quisesse, ele poderia fazer alterações sutis no tecido da realidade e acabar assumindo o controle – corrigir o caos, curando a injustiça que a civilização havia acumulado frente a um universo combalido.”

Mas os desconfiados Vingadores atacaram Korvac, tragicamente impedindo que ele erradicasse as crueldades do mundo. “Eu tinha a condição singular de alterar tudo, de fazer toda a existência ficar sob meu comando são e benevolente”, disse ele à superequipe. “Sou um deus! E seria seu salvador!” Enquanto outros viam megalomania, Jim Shooter viu um herói sitiado que só queria botar ordem na galáxia.

Em fins dos anos 1970, Stan Lee ganhava mais de US\$ 150 mil como *publisher* da Marvel, assinara um contrato lucrativo com a Harper & Row para escrever sua autobiografia e tirava renda extra com palestras e consultoria na televisão. Uma matéria da revista *People* destacou seu confesso vício em trabalho e seus gostos dispendiosos: “No pulso, ele ostenta uma corrente de prata. Seus pés estão acomodados em Gucci de *pedigree*. Os olhos verdes-cinza, penetrantes, escondem-se sob lentes escuras feitas sob medida, mas a imagem modernosa é contrabalançada pelo *blazer* Paul Stuart espinha de peixe e as calças cáqui”.

Com o amplo sorriso agora emoldurado por um bigode semigrisalho e costeletas, as anedotas gastas de Stan Lee eram cada vez mais vistas em *talk shows* e nos jornais, onde ele nunca perdia a chance de pregar que a mídia que escolhera merecia atenção e respeito. “Os quadrinhos são as últimas armas que restam contra a televisionite aguda, que está fazendo uma geração inteira perder o hábito da leitura”, Lee disse a um público universitário. “Não fossem os gibis, a maioria das crianças não leria absolutamente nada.” Porém, na verdade, ele queria nada mais do que virar a sorte da Marvel em Hollywood, sair do editorial e levar sua visão da Marvel à TV.

Em sociedade com a DePatie-Freleng, estúdio de animação que criara os desenhos animados da *Pantera Cor-de-Rosa*, a Marvel começou a

desenvolver mais programas para a grade matinal de sábado, estrelando Mulher-Aranha e Surfista Prateado; a Hanna-Barbera puxou um membro do Quarto Fantástico para fazer o infeliz *Fred e Barney encontram o Coisa*. Mas quando chegou a hora de montar uma animação baseada na escalação atual dos X-Men, quase toda a equipe era desconhecida de Lee (“Eu nem sabia que a gente tinha super-herói russo”, ele disse a um entrevistador) e ele teve que pedir ajuda a Jim Shooter.

“Sol Brodsky pegou imagens de todos os X-Men, os novos e os antigos”, disse Shooter, “e elas estavam nos sofás do escritório do Stan, mas sem identificação. Ele tinha uma lista num papel com os nomes e os poderes, mas sem nomes nas imagens. Aí ele me ligou e disse: ‘Ok, olhe só. Eu conheço os X-Men antigos. Quem são esses aqui?’”.

“Eu devia ter saído desse negócio vinte anos atrás”, Lee disse à revista *Circus* em 1978. “Eu gostaria de ter feito filmes, ser diretor ou roteirista, ter o emprego de um Norm Lear, de um Freddie Silverman. Gostaria de fazer o que estou fazendo aqui, mas para um público maior.”

O presidente da CBS que havia comprado direitos dos personagens Marvel fora demitido antes de os programas irem ao ar; o CEO que o demitiu disse que não queria ver a “CBS virar uma rede de desenhos animados”. Embora o programa do *Hulk* conseguisse audiência de respeito, os planos para outras franquias começaram a morrer. Como *O homem do fundo do mar* não pegou, a série do *Príncipe Submarino* foi considerada muito similar e riscada dos planos. O programa do *Tocha Humana* foi abandonado porque a CBS temia que pudesse levar as crianças a se atear fogo. Um piloto de *Doutor Estranho* foi ao ar com *Roots*, e também se deu mal. Quando produtores indiferentes ignoraram as anotações de Lee sobre o programa do *Homem-Aranha*, ele reclamou sobre os roteiros em público.

Lee e Galton, temendo que os dias da indústria de quadrinhos estivessem contados, queriam um plano de fuga. Convenceram a Cadence a analisar a compra de um pequeno estúdio; a única resposta que tiveram era a de que ia sair muito caro. Por fim, depois que o filme de *Superman*, da Warner Bros., virou sucesso absoluto, Lee foi enviado à Califórnia para acertar uma parceria permanente com a DePatie-Freleng. Ele passou a maior parte de 1979 em Los Angeles e tinha fantasias de estabelecer

residência por lá. Enquanto esteve em LA, tentou vender sua proposta de *Surfista Prateado* – baseado na série que havia feito com Kirby. O produtor Lee Kramer comprou os direitos, sendo que a namorada de Kramer, Olivia Newton-John, estaria envolvida; fixou-se orçamento de US\$ 25 milhões.

A Marvel começou a comprar anúncios de página inteira na *Variety*, tentando alcovitar seus personagens a quem pagasse mais... ou, aliás, a quem pagasse qualquer coisa. Um dos anúncios trazia o rosto do Demolidor: “Demolidor é apenas um dos mais de cem fantásticos Personagens Marvel prontos para estrelar seu próximo filme ou produção televisiva”, dizia o texto. “Todos os Personagens Marvel têm identidade própria – sua história *particular* – e potencial para o grande estrelato.” Deu em nada.

De volta a Nova York, Galton e Shooter discutiam o lançamento da *Epic*, uma revista formato magazine, de ficção científica, nos moldes da famosa publicação europeia *Heavy Metal*. Ela daria sequência à tendência da impressão colorida de alta qualidade iniciada pela revista do *Kiss* e, o que era melhor, os autores ganhariam *royalties*. Se eles não conseguiram dar a volta na espiral descendente das vendas de gibis a 35 centavos, talvez tivessem sucesso com revistas de nível superior, com faixa de lucro maior, destinadas a leitores com renda extra e pretensões de sofisticação.

A ideia de produzir uma linha de produtos de maior qualidade para o mercado de fãs vinha circulando havia algum tempo. “Com uma nova abordagem da distribuição”, Archie Goodwin devaneara três anos antes, “poderíamos pensar em termos de novos formatos para os quadrinhos e começar a adequá-los a públicos bem particulares, em vez de produzir para a venda em massa. Seria possível até fazer quadrinhos com perfil de livraria”. Mesmo que as vendas de novos quadrinhos no geral estivessem em queda, o mercado de fãs e colecionadores havia crescido – as vendas sem devolução da Marvel haviam crescido vinte vezes em apenas cinco anos – e outros haviam descoberto formas de se beneficiar. Phil Seuling, o ex-professor de colegial que comprava diretamente da Marvel e da DC a descontos de 60%, fizera uma pequena fortuna durante esses anos; ele já abastecia mais de trezentas lojas de quadrinhos, que pipocavam à velocidade da luz. Outros lojistas seguiram a deixa de comprar direto das

editoras a baixo custo, mas ninguém conseguia condições tão favoráveis quanto às de Seuling. Assim, em novembro de 1978, um distribuidor entrou com um processo contra a Sea Gate Distribution de Seuling e também contra Marvel, DC e outras editoras, alegando que haviam criado um monopólio de distribuição.

Enquanto os advogados tendiam para acordos extrajudiciais, o dono de uma loja de quadrinhos de Denver chamado Chuck Rozanski escreveu uma carta mordaz à Marvel. A editora estava perdendo uma grande oportunidade de negócios, dizia Rozanski, ao recusar-se a oferecer a outros revendedores o mesmo acordo que tinha com Seuling, cuja exigência de pagamento adiantado desencorajava encomendas de grande volume. Rozanski destacou que as vendas de toda a indústria de quadrinhos haviam caído mais de 50% nos últimos vinte anos e que os donos das lojas de quadrinhos deveriam ser os maiores aliados das editoras. Ele enviou cópias das cartas a trezentos de seus colegas.

O *timing* de Rozanski não poderia ter sido melhor. Ele foi convidado a Nova York para reunir-se com Galton, Shooter e o diretor de circulação Ed Shukin, que ouviram suas sugestões sobre como armar uma linha de crédito para compras diretas, publicidade cooperativa e ser mais bem informado sobre produtos por vir. Shukin saiu a contratar um gerente de vendas diretas que participaria de todas as grandes convenções e que possuísse “capacidade para estruturar, instruir e auxiliar na abertura e operação de novas lojas”. Naquele verão, Shukin, Shooter e o diretor operacional Barry Kaplan foram à San Diego Comic-Con, onde se reuniram com aproximadamente cinquenta lojistas. Em questão de meses, a Marvel anunciou que vários projetos “de luxo”, com papel especial e capa cartonada estavam em desenvolvimento; eles se chamariam “*graphic novels*”.

O impacto de Shooter, que não apenas havia expandido o corpo editorial, mas também tirado poder do Bullpen, era inegável. “Com os outros editores-chefes”, disse ele, “sempre pareceu que eles eram uma espécie de apêndice, um mal necessário. Na verdade, a editora era comandada por John Verpoorten... Verpoorten respondia ao editor-chefe no papel, mas, na prática, ele era o homem que fazia a coisa andar”.

Aqueles dias eram passado. Shooter demitiu o gerente de produção. Tirou o título de diretora de arte de Marie Severin e a realocou na divisão de projetos especiais de Sol Brodsky.

Pouco depois, Dave Cockrum, que estava na casa como *designer* de capas, mandou uma carta impiedosa a Stan Lee. Quando o fiel mordomo dos Vingadores, Jarvis, demitiu-se do cargo numa edição de *Homem de Ferro*, o editor Jim Salicrup pegou a carta de Cockrum, mudou os nomes e a inseriu no gibi:

A/C Anthony Stark

Por meio desta, notifico minha demissão da presente função. A decisão tem efeito imediato.

Deixo esta função porque não há mais “uma grande família feliz” nem o espírito de equipe com os quais muito apreciei trabalhar. Ao longo do último ano ou mais, assisti à moral dos Vingadores desintegrar-se ao ponto que, em vez de ser uma equipe ou família, passa a ser uma mistura de indivíduos descontentes que deixam ferver sua mistura individual de fúria reprimida, ressentimento e frustração. Vi muitos de meus amigos suportarem em silêncio as posturas injustas, assim como malícias e rancores.

Minhas queixas particulares são relativamente menores se comparadas às de outros, mas não é minha intenção suportá-las calado. Assisti aos Vingadores serem desmantelados, extirpados, reorganizados. Tenho convicção de que isso foi feito na intenção de “mostrar à criadagem quem é que manda”.

Não é minha intenção testemunhar o que está por vir.

***Cordialmente,
Jarvis***

cc: Os Vingadores

Agora, ninguém mais ia confundir a Marvel com uma grande família feliz. Shooter substituiu Rick Marschall, o editor da linha de revistas formato magazine, por Lynne Graeme, que nunca trabalhara com quadrinhos. Instruiu-a a supervisionar os textos extras em *A tumba de Drácula*, na qual Marv Wolfman anteriormente tinha autonomia total. “Não quero continuar trabalhando com chimpanzés”, declarou Wolfman e

saiu emburrado para a DC, onde seu melhor amigo, Len Wein, recentemente fora contratado como editor. Uma disputa entre Shooter e Gene Colan quanto a páginas recusadas de *Howard, o Pato* quase acabou na saída de Colan após catorze anos de Marvel, até que Lee interveio e azeitou a situação. Um dos funcionários da Marvel tinha sonhos recorrentes em que empurrava Shooter pela escotilha de um avião.

Enquanto isso, parecia que em toda a linha as atribuições criativas eram como um jogo lacônico de mata-toupeira, sendo que cada substituição tinha mínimo efeito no tom insosso, mas aceitável, que definira muitas das séries ao longo dos anos 1970. O *Quarteto Fantástico* de Bill Mantlo e o *Surpreendente Homem-Aranha* de David Michelinie pouco diferiam das versões primorosas de Wolfman; o *Incrível Hulk* de Mantlo era tão à toa quanto o de Roger Stern; cada edição de *Capitão América* era uma oportunidade de roteiristas e artistas variados mostrarem mais de nada. Não havia nada de novo numa legião de artífices preenchendo página sim e página também com cenas de ação formulaicas e falatório puramente explicativo. Na verdade, o padrão estava até um pouquinho superior que antes. A diferença era que, em meio a todas as brigas com o quadro de funcionários, os pontos altos estavam notavelmente atenuados.

Por volta de outubro de 1979, o clima na Marvel andava tão ruim que chamou a atenção do *The New York Times*, que citou funcionários anônimos reclamando de gibis com qualidade mediana e do foco em brinquedos licenciados, copos de Slurpee e toalhas de banho. Até Roy Thomas, o único roteirista-editor restante, ganhou voz: “É algo que várias pessoas que eu conheço têm sentido: que a Marvel ficou mais insensível e menos humana”. Stan Lee, que passava a maior parte do tempo em Los Angeles, teve que convocar uma reunião para garantir aos funcionários que o foco da Marvel ainda era publicar quadrinhos. “Tenho a sensação de que ele quer ser um Walt Disney”, disse um roteirista, referindo-se a Lee. “Acho que gibi é muito ralé para ele.”

Shooter disse que a matéria era “um lixo” e negou que contratos de licenciamentos fossem considerados mais importantes que os quadrinhos. Na verdade, o mercado de vendas diretas apontava um belo futuro. Em 1979, as mais ou menos 750 lojas de quadrinhos representavam em torno de 6% das vendas brutas da Marvel – mas esses US\$ 3,5 milhões em

vendas eram US\$ 300 mil em 1974 e US\$ 1,5 milhões em 1976. Mesmo com as vendas em banca caindo – apenas 20 a 40% das edições enviadas às distribuidoras chegavam às mãos dos consumidores –, vendas não retornáveis a lojas de quadrinhos representavam uma margem de lucro bem maior.

A Marvel contratou um relações-públicas pela primeira vez em período integral, passou a fazer suas operações de licenciamento diretamente, sob responsabilidade de Galton, e dedicou mais energia aos contratos com licenciadas. Agora só faltava convencer as pessoas a comprar os produtos. “A Marvel antiga precisava que os gibis vendessem para tirar lucro”, escreveu o colunista Joe Brancatelli, especializado na indústria de quadrinhos. “A nova Marvel que se planeja precisa que os gibis vendam para garantir o potencial de lucro dos personagens ali representados. Isso quer dizer que a nova Marvel e a velha Marvel têm um grande problema em comum: como vender gibi?”

O corpo de funcionários seguia passando por reformulações. Quando Shooter contratou Denny O’Neil de volta da DC para substituir Wolfman, O’Neil notou quanto as coisas haviam mudado. “Há catorze anos”, disse ele a um entrevistador, “era um escritório com três pessoas: Stan Lee, Flo Steinberg, Roy Thomas e só. Tinha-se contato diário, minuto a minuto, com tudo o que acontecia. Era uma operação pequena. Agora são quatro ou cinco editores, um departamento de revistas em grande formato, a Epic, os licenciamentos...”. Roger Stern abandonou seu cargo para ser roteirista *freelancer* e começou uma passagem memorável em *Capitão América* ao lado de John Byrne; Jim Salicrup foi promovido para substituí-lo.¹¹⁸ Alguns meses depois, Shooter contratou Louise “Weezie” Jones, editora muito querida na Warren Magazines. A proporção editor/roteirista estava crescendo.

A sinergia corporativa era o que conduzia as decisões editoriais. Nas lojas de quadrinhos, o título mais popular da Marvel era a primeira edição de *Rom*, baseada num brinquedo da Parker Brothers; dentre os vários títulos que vendiam mais que *Capitão América* estavam *Os Micronautas*, baseados numa linha de brinquedos japoneses; *Shogun Warriors*, baseados em brinquedos da Mattel; e adaptações de *Star Wars* e *Battlestar Galactica*.

Quando Stan Lee começou a achar que a Universal ia inventar uma Hulk mulher na série de TV, sobre a qual passaria a ter os direitos, preparou uma solução preventiva a toque de caixa. Na primeira edição de *A Selvagem Mulher-Hulk* [*Savage She-Hulk*], Bruce Banner ia visitar em Los Angeles uma prima que até então nunca havia mencionado, a advogada criminalista Jennifer Walters. Quando Walters é alvejada por gângsteres, Banner lhe dá uma transfusão do sangue contaminado com raios gama, que salva sua vida e a faz ficar grande e verde quando se irrita. Presto! Direitos assegurados. “Foi uma coação”, disse David Anthony Kraft, que assumiu os roteiros da série. “Foi tipo: ‘Precisamos inventar uma personagem chamada Mulher-Hulk, e tem que ser daqui a trinta segundos’. Se você analisar aquela primeira edição, que foi do Stan, não tem nada de mais: Bruce Banner faz uma transfusão de sangue para a prima, ela sai por aí correndo e grunhindo, e praticamente é isso. Eu cresci com a Marvel Comics e lembro-me do Stan tirando sarro de como a DC fazia infinitas versões dos personagens deles: o Supermacaco, o Supercavalo, Raiado, o Supergato e assim por diante. Ficamos arrancando os cabelos e chorando de soluçar no dia em que a Marvel teve que criar a Mulher-Hulk”.

Miss Marvel também fora concebida como estratégia para garantir uma marca (e um gesto vazio em prol do feminismo), mas Chris Claremont a transformara numa personagem mais nuançada ao tratar da relação que ela tinha com os pais e com os desafios de carreira. “Queríamos atrair o público feminino, com base em uma mulher dos anos 1970, ativa e atuante, que fosse independente, se virasse por conta própria”, lembrou Claremont. “Dissemos ao artista: ‘...mas ela precisa ser gostosa’. Bom, a interpretação que ele tinha de gostosa era lá dos anos 1940. Aí ele mandava sequências sem fim de planos fechados na virilha.” Claremont fez pressão para que seu ex-parceiro de *X-Men*, Dave Cockrum, viesse para o título. Eles passaram por uma dúzia de *redesigns* do uniforme, tentando chegar ao certo. Ninguém jamais havia investido tanta energia numa super-heroína e, como observou Cockrum, ninguém mais dava bola. “Quando eu trouxe o que acabou sendo aprovado, o Stan disse: ‘por que não trouxe esse primeiro? Era bem isso que eu queria... peito e bunda’.” Não era o que as leitoras queriam, contudo. Assim que Claremont achou

seu ritmo, *Miss Marvel* foi cancelada de forma abrupta, sem concluir as tramas, na 23ª edição.

Enquanto isso, estavam armando-se planos para uma nova parceria com a gravadora do Kiss, a Casablanca Records, para um ambicioso experimento de polinização cruzada: a Marvel iria criar um gibi com as aventuras de uma nova personagem chamada Disco Queen; a Casablanca produziria o disco com uma cantora que assumiria a persona. E o recém-inaugurado departamento de cinema da Casablanca produziria o longa-metragem da Disco Queen.¹¹⁹ Já que o filho de John Romita frequentava discotecas, John Jr. ficou com a tarefa de desenhar a personagem, que foi rebatizada Disco Dazzler. “Eles me disseram o seguinte: ‘vamos fazer uma personagem que seja dessas garotas que frequentam clube noturno, que dança, que é uma *disco queen*’”, disse Romita Jr., “e eu só conseguia pensar na Grace Jones, uma modelo muito escultural, com visual exótico e cabelos curtos.” A maquiagem azul – que formava uma máscara não muito distinta da que usavam os integrantes do Kiss – foi acrescentada a seu rosto.

Um comitê de funcionários – incluindo Stan Lee, Jim Shooter e a advogada da Cadence Alice Donenfeld – colaboraram com ideias para a personagem, e a gravadora retornou com várias anotações. “Em certo momento, a Casablanca decidiu que queriam que ela falasse ‘gírias negras’”, disse Tom DeFalco, ex-roteirista da Archie Comics que ficou com a tarefa de roteirizar a primeira edição de *Cristal (Dazzler)*. Quando Bo Derek expressou interesse em interpretar a personagem na telona, a heroína negra de pernas longas e *roller-skates* havia se transformado numa branquela chamada Alison com aspirações ao estrelato *pop*. Seu superpoder era transformar energia sônica em poderosas rajadas de luz, que não só rendiam uma impressionante presença de palco como também detiam criminosos.

Enquanto o projeto começava a sair do chão, a era *disco* ia perdendo a força. No verão de 1979, quase cem mil pessoas compareceram à Disco Demolition Night em Chicago, no Parque Comiskey.¹²⁰ A Casablanca, assolada por problemas financeiros, caiu fora de *Cristal*; a série passou por vários roteiros, além de ser cancelada e reprogramada cinco vezes, tudo enquanto a Marvel procurava um novo parceiro corporativo para fazer o filme de *Cristal*. “Jurei que só ia acreditar que existia quando eu

visse nas bancas”, disse DeFalco. Embora fosse levar mais um ano para *Cristal* ir para a gráfica, a personagem foi aproveitada para participações especiais em *Os X-Men* e *O Surpreendente Homem-Aranha*.

Os autores da Marvel se eriçaram com o comercial escancarado. Assim que o desenho animado do *Quarteto Fantástico* saiu do ar, Bill Mantlo e John Byrne usaram o gibi para explodir HERBIE, o Robô, o personagem sob sanção da NBC, tal qual Gerry Conway e Ross Andru haviam demolido o Aranhamóvel. Enquanto triunfo da pureza criativa sobre a pureza comercial, porém, foi uma vitória de Pirro. Em outro ponto da mesmíssima edição, Johnny Storm sai a passear pela discoteca Studio Infinity e se depara com uma convidada especial: Cristal.

Nem todo gibi Marvel era anúncio publicitário de outra coisa. Um dos primeiros remelexos criativos de Shooter foi contratar dois exilados da DC, Bob Layton e David Michelinie, para escrever *Homem de Ferro*. Eles acrescentaram profundidade à vida pessoal de Tony Stark, elevando a vileza e a autocomiseração que devia acompanhar a vida de um capitão da indústria beberão, festeiro e *playboy* internacional. Entre *whiskey sours* e *amarettos* com *scotch*, esse Homem de Ferro voava por aí ouvindo Poco nos fones e perdia compromissos com lindas garotas. O novo desenhista de *Homem de Ferro*, John Romita Jr., tinha apenas 21 anos quando recebeu o encargo, mas já tinha um estilo narrativo tão vivo quanto o de John Byrne. Layton também fazia a arte-final da série, dando atenção especial ao brilho do metal e ao reluzir de garrafas de vinho e móveis cromados; ele folheava a *GQ*, a *Playboy* e revistas de eletrônica para ficar a par das tendências de consumo, atualizando os super-heróis Marvel para a era *Gigolô americano*.¹²¹ *Demolidor* também achou seu nicho, depois de oito anos de abandono. O artista veterano Frank Robbins estava pronto para assumir a série, mas na última hora decidiu se aposentar e mudar-se para o México. A editora-assistente Jo Duffy defendeu a contratação de Frank Miller, cujo interesse pelo cinema *noir* e pelo balé renderiam uma saga criminosa sombria e elegante. Não demorou para Miller começar a dar sugestões de argumento a Roger McKenzie e a planejar seu próximo passo: ser roteirista.

A joia na coroa da Marvel, porém, ainda era *Os Fabulosos X-Men*. Nas convenções, os fãs cantavam louvores; nas lojas de quadrinhos, gastavam

dólares. A estrela inegável do título era o entornador de cerveja e fumador de charutos Wolverine, cuja persona áspera e independente servia de arquétipo romântico no qual leitores introvertidos podiam projetar sua própria existência solitária. Nos bastidores, Claremont e Byrne concebiam histórias de vida intrincadas para cada personagem, do tipo que só um ator do método Stanislavski muito dedicado faria: resolveram que Wolverine tinha idade suficiente para ter lutado com Capitão América na Segunda Guerra Mundial e que seu pai era Dentes de Sabre, um vilão que aparecera pela primeira vez em *Punho de Ferro*. Mas em vez de abrir todo esse detalhamento, foram apenas soltando pistas ao público, martirizado e arrebatado, que se deliciava com o mistério: *Como Wolverine sabe falar japonês fluentemente? “Logan” é nome ou sobrenome?*¹²² Desde o *Quarteto Fantástico* de Lee e Kirby, nenhum título continha sozinho tantos personagens interconectados, tantas minimitologias. Ao longo de meses, Claremont e Byrne deixaram pistas para os leitores de que o Professor X havia passado pelo Egito depois da Guerra da Coreia; que o pirata interplanetário chamado Corsário era na verdade o pai desaparecido de Ciclope. Em uma das edições, Byrne fez surgir uma equipe inteira de canadenses superpoderosos, tão coloridos e variados que pareciam prontos para sua própria série. O grupo chamado Tropa Alfa tinha relação com um experimento do governo canadense que havia dado as garras a Wolverine... mas, para saber as circunstâncias, bom, os leitores teriam que aguardar, bem atentos.

A aventura labiríntica mais produtiva dos X-Men envolveu o retorno de Jean Grey. Ainda vagando pela Escócia, acreditando que os X-Men estavam mortos, Grey caiu nos encantos de Jason Wyngarde – um dândi bigodudo em trajes vitorianos que na verdade era disfarce do Mestre Mental, antigo vilão de Lee e Kirby. Com a ajuda da vilã telepata Emma Frost, Wyngarde entrou a fundo na mente de Grey; de repente, ela começou a fantasiar que era uma aristocrata do século XVIII, casada com Wyngarde e membro de uma sociedade secreta depravada e maléfica chamada Clube do Inferno.¹²³ Quando Jean Grey reencontrou os X-Men, Wyngarde a acompanhou até os Estados Unidos, onde conseguiu acesso a seus desejos mais sombrios. Lá também, Frost, diretora de sua própria escola para mutantes, disputava com Xavier o recrutamento de dois estudantes potenciais. A primeira foi Kitty Pryde, que tinha poderes

“fásicos”, podendo ficar intangível e atravessar objetos sólidos. (Descobriu-se que uma destemida bailarina CDF e judia de treze anos, com pôsteres de Leif Garrett e Mickey Mouse no quarto, era o ingrediente que faltava a *X-Men* para encher de ternura o coração dos jovens leitores, que começaram a mandar cartas perguntando se ela podia ser namorada deles.) Outra mutante foi Cristal, em sua primeira aparição. A prova da habilidade de Claremont e Byrne foi que eles conseguiram tirar vantagem da incumbência de promoção cruzada amarrando a decadência da cena *disco* ao hedonismo do Clube do Inferno. Num clube no centro de Manhattan, Ciclope assistiu horrorizado a Jean e Wyngarde colarem lábios sob globos de espelho.

Grey então assumiu a persona de Rainha Negra do Círculo Interno do Clube do Inferno. Em trajes fetichistas, ela ajudou a capturar e manter em cativeiro os X-Men até conseguir livrar-se do encanto de Wyngarde. Mas essa indulgência perversa de seus desejos reprimidos a havia corrompido de forma permanente e sua personalidade submergiu no poder obscurecido da força Fênix. Ela se vingou de Wyngarde com toda fúria: “Você veio até mim quando eu estava debilitada”, ela fervia enquanto o atacava. “Você preencheu meu vazio emocional. Me fez confiar em você – talvez até amá-lo – e, esse tempo todo, estava me usando!” E então ela o deixou insano com o que na prática era uma alucinação de drogado – expandindo sua mente além da capacidade, até ele se tornar um vegetal. Foi a atitude mais tenebrosa que um herói já havia tido num gibi Marvel. Mas não parou por aí.

Stan Lee finalmente recebeu o OK para mudar-se para a Califórnia e começou a procurar casa em Los Angeles. Já que a Cadence estava pagando o valor da mudança, Lee ligou para Sheldon Feinberg em seu escritório de West Caldwell, Nova Jersey, para dar a boa-nova.

“Achei a casa do Moe – eu quero comprá-la!”

O preço era maior do que Feinberg tinha em mente. “Moe?”, perguntou Feinberg. “Que Moe?”

“O Moe, oras! O dos Três Patetas!”

Roy Thomas também estava em Los Angeles, fazendo roteiros para o desenho animado de *Homem-Borracha*, da ABC, e para *Um é pouco, dois é bom, três é demais*. Com a Marvel, contudo, as coisas não andavam

bem. Ele estava pronto para renovar seu contrato de roteirista/editor naquela primavera, mas teve uma surpresa. “Não posso e não vou” garantir *status* de roteirista/editor, Shooter escreveu em carta:

Estou disposto a autorizar que você faça suas próprias escalações, design de capa, chamadas de capa etc., e você será ressarcido por essa função. Estou disposto a lhe dar crédito de editor ou de coeditor nas séries em que você prestar serviços editoriais e, no geral, garantir que ninguém lhe incomode. Contudo, quero que todos os trabalhos passem pelo escritório em todos os estágios, e todos os serviços sejam atribuídos pelo escritório. Quero que os vouchers e os registros fiquem a cargo do escritório e quero que um editor regular do escritório cuide do tráfego e tenha a responsabilidade final por todo gibi que publicamos.

Thomas viria a dizer, posteriormente, que estava forçando a relação há meses e que era a primeira vez que ouvia que não poderia estender seu contrato como editor. Um telefonema sucinto terminou com Thomas dizendo a Shooter “acho que não temos mais nada a conversar um com o outro” e então ligou para a DC Comics para falar do seu passe. Em carta de 10 de abril, informou a Galton de sua exoneração. “Eu aceitava a autoridade dele enquanto editor-chefe”, Thomas escreveu a respeito de Shooter, “mas não via nada de útil em sofrer nas mãos daquele bando de editores sem inspiração nem inspiradores que ele contratara ao longo do último ano”. Seguiu-se um telefonema angustiado de Lee (que disse a Thomas que a Marvel estava ajeitando o contrato), depois mais uma conversa com Shooter que terminou em impasse e mais uma ligação de Galton. Lee estaria na cidade na semana seguinte, Galton lhe disse – venha aqui, por ele.¹²⁴ Em 22 de abril, uma terça-feira, Thomas, Shooter, Galton e Lee tiveram uma reunião acalorada, na qual foi dito a Thomas mais uma vez que ele não teria um contrato que garantisse controle sobre seus títulos, tampouco poderia haver cláusula para trabalhos à parte na DC, mesmo que a DC estivesse disposta a tanto. Thomas podia assinar o contrato que já havia recebido pelo correio – era pegar ou largar. “Foram quinze ótimos anos”, Thomas disse a Lee, então se levantou e foi buscar a namorada na sala de espera. “Estou me sentindo sujo”, disse a ela. “Vamos cair fora daqui.” Ele foi direto à sede da DC, aonde já chegou com o

contrato assinado. Provavelmente criaria personagens para a DC, pelo que disse em entrevistas. Diferente da Marvel, eles davam *royalties*.

“Foram quinze anos muito divertidos”, Thomas escreveu num bilhete de despedida aos leitores que seria publicado na sua última edição de *Conan, o Bárbaro*. Shooter recusou-se a publicar o bilhete. “Foi o último prego no caixão”, disse Thomas, “da ilusão de que a Marvel era diferente de outra empresa qualquer”.

Enquanto Lee estava à caça de um novo lar e Thomas e Shooter trocavam telefonemas cada vez mais frustrantes, as provas de *X-Men* n. 135 chegavam na firma. Jean Grey agora se autodenominava Fênix Negra. O verde de seu uniforme passara a um escarlata escuro; as pupilas dos olhos, com sombras fortes, estavam brancas. Ela singrou o espaço, sedenta de energia para alimentar sua força interior. Um quadro em particular saltou aos olhos de Shooter: Jean Grey extinguindo o sol de uma galáxia distante e aniquilando a população de um planeta próximo. (Como se não bastasse, algumas páginas depois, ela assassinou a tripulação de uma nave da esquadra Shi’ar, da Princesa Lilandra.) Bem ali, entre anúncios da Tortinha de Frutas Hostess, do Chiclete Yum e das espingardas de ar comprimido Daisy, um dos super-heróis de Stan Lee e Jack Kirby havia cometido genocídio.¹²⁵ Shooter pediu ao editor de *X-Men*, Jim Salicrup, para ver o que se planejava para edições seguintes. Nas páginas da n. 136, pronta para sair, a Fênix Negra retornava à Terra e enfrentava os X-Men, até que Jean Grey recobrava os sentidos – bem a tempo de Lilandra e dos Shi’ar os interpelarem para que Grey fosse a julgamento por seus crimes. Na n. 137, Xavier requisitava um “duelo honrado”, e os X-Men enfrentavam a Guarda Imperial Shi’ar na lua. Os X-Men perdem, e Jean Grey passa por uma espécie de lobotomia parcial, que a impede de acessar a força Fênix para sempre. Sem poderes e levemente dócil, ela retorna à Terra com o restante dos X-Men.

Os X-Men n. 137 seria uma edição com o dobro de páginas, uma das primeiras grandes publicações de alarde da Marvel desde a decisão de focar os fãs *hardcore* no mercado direto. Mike Friedrich, o ex-roteirista de *Homem de Ferro* e editor da *Star*Reach*, fora contratado como representante de vendas para atender as lojas de quadrinhos, onde os pedidos de pré-venda já haviam alcançado tremendos cem mil exemplares.

Mas a resolução da trama, Shooter disse a Salicrup, não estava boa o bastante. “Uma personagem destrói um mundo habitado por milhões de pessoas, devasta uma nave espacial e aí – bom, aí ela perde os poderes e fica à revelia na Terra... Me parece que é o mesmo que capturar Hitler vivo no fim da Segunda Guerra Mundial, tirar o exército alemão e deixá-lo morar em Long Island.”

Jean Grey teria de pagar pelos crimes que cometeu, insistiu Shooter. Ela tinha que morrer.¹²⁶ Claremont passara os últimos quatro anos armando a resolução da saga da Fênix. Os desenhos das 35 páginas do n. 137 estavam prontos. Agora ele e Byrne teriam que os refazer em questão de dias. Foi a primeira vez, disse Shooter, que ele passou um decreto que interferia na trama de outro.

Não seria a última. Assim que ele despachou *X-Men* n. 137, Shooter puxou as mangas e foi mexer em outro gibi que também sairia com o dobro de páginas e grande divulgação: *Vingadores* n. 200, no qual Carol Danvers, Miss Marvel, dava à luz. No argumento original, Danvers era engravidada pela Inteligência Suprema, um computador orgânico borbulhoso, meio Mágico de Oz, que comandava a raça Kree. Shooter recusou o argumento não devido à premissa nojenta, mas porque, surpreendentemente, ele era similar demais a outro gibi que a Marvel publicara recentemente. Numa maratona de última hora, Shooter, o roteirista David Michelinie e o artista George Pérez conceberam uma trama que revelava que o pai do bebê seria um viajante do tempo chamado Marcus, que iria tirar Danvers de nossa época e trazê-la para si. “Pude implantar minha essência em você”, Marcus relatava sem pudores, “provocando um estado que se assemelha à gravidez.” Ela foi transportada de volta à Terra e deu à luz uma criança que crescia a ritmo acelerado, vários anos por dia, até se tornar... o próprio Marcus. Quando os Vingadores, supondo que Marcus fosse uma ameaça, forçaram-no a voltar a seu limbo, ele os repreendeu por sua tolice. “Eu poderia ter vivido entre vocês, utilizado meu conhecimento dos tempos e da história para fazer a raça humana progredir.” (Assim como na trama Korvac de Shooter, a moral da história era *tenha confiança nos poderosos*.) No fim da trama, Miss Marvel acompanha Marcus voluntariamente, assim sacrificando sua vida na Terra para tornar-se amante do próprio filho.

As implicações políticas do enredo não passaram despercebidas. O fanzine *LoC* publicou um ensaio intitulado “O estupro de Miss Marvel”, focando especificamente numa fala na qual Marcus admitia ter usado o “sutil impulso” de um aparelho eletrônico para seduzir Danvers. Chris Claremont, que investira dois anos de lágrimas e labuta e gritaria com os editores para transformar Miss Marvel numa personagem de respeito, só para vê-la vítima de um crime do tipo boa noite cinderela cósmico e despachada literalmente para o limbo, ficou horrorizado.

Assim como Pérez. Enquanto ele estava terminando a edição, Marv Wolfman falou com o frustrado artista de *Vingadores* e perguntou se ele estaria interessado em acompanhá-lo na reformulação da equipe de parceiros mirins da DC, *Os Novos Titãs*. Pérez imediatamente deixou *Vingadores*, e dois ex-autores da Marvel começaram a desenvolver o que logo seria o gibi mais vendido da DC.

[116](#) Lee também caracterizou o trabalho de Kirby numa *graphic novel* do Surfista Prateado recém-finalizada depois de dois anos, como “melhor do que ele tem feito, mas não o melhor que ele consegue”. (N. do A.)

[117](#) Byrne não foi o único artista na época a notar o envolvimento de Claremont com nuances psicológicas dos personagens. “Ele era de ligar e me passar o argumento por telefone; e falava, falava, falava, falava!”, lembra-se o artista de *Miss Marvel*, Jim Mooney. “Eu ficava pensando, meu Deus, ele precisa *mesmo* ser tão prolixo?”. (N. do A.)

[118](#) *X-Men* foi um dos títulos nos quais Salicrup sucedeu Stern, de forma que vez por outra Chris Claremont começou a conseguir as coisas a seu modo. Shooter, então, teve de lidar com as reclamações de Byrne. Salicrup: “Mesmo que Chris fosse o cara que mais aparecia no escritório, Roger, acho eu, era muito amigo de John Byrne. Isso acabou virando uma empecilho na hora de editar. Se os dois estivessem com alguma picuinha, John provavelmente tinha vantagem desleal, dado que um de seus melhores amigos era o editor. Quando eu assumi, tentei de tudo para ser justo com os dois.” (N. do A.)

[119](#) Durante certo período, segundo o roteirista Steven Grant, falou-se que Donna Summer iria fazer turnê como Disco Queen – parte do *set* como ela mesma e outra parte a caráter. Um processo que envolveu Summer e a Casablanca, contudo, acabou com essa possibilidade. (N. do A.)

[120](#) No evento, promovido em 12 de julho de 1979, os participantes eram convidados a trazer um LP de música *disco*. Todos os LPs foram colocados numa grande caixa e explodidos. (N. do T.)

[121](#) Filme de Paul Schrader lançado em 1980, no qual Richard Gere interpreta um acompanhante masculino que gasta todo o seu dinheiro em carros, equipamentos eletrônicos, roupas e cocaína. (N. do T.)

[122](#) Wolverine tinha muito em comum com os personagens de Clint Eastwood, desde as origens sombrias do Homem Sem Nome de *Por um punhado de Dólares* até a justiça crua do Inspetor Callahan de *Perseguidor implacável*. Em 2011, quando o diretor James Mangold e o ator Hugh Jackman estavam planejando um filme de Wolverine, usaram como modelo o Eastwood de *Josey Wales: o fora da lei*. (N. do A.)

[123](#) Baseado numa sociedade secreta real da Inglaterra, dada a orgias de semana inteira nos porões de uma igreja profanada, o Clube do Inferno já fora ficcionalizado num episódio de 1966 da série de TV britânica *The Avengers*, na qual Emma Peel infiltrava-se no grupo com coleira cravada, espartilho e chicote. Foi deste visual forte no couro que Claremont e Byrne tiraram suas referências.

[124](#) Lee, ansioso para vender seu apartamento em Nova York e mudar-se para Los Angeles, na época estava fechando suas próprias negociações de contrato com a Marvel, depois de receber ofertas de outras partes interessadas. (N. do A.)

[125](#) “Foi a busca pelo orgasmo cósmico”, disse Claremont. “Ela se alimentar da estrela foi um ato de amor, de amor-próprio, praticamente de masturbação.” (N. do A.)

[126](#) De acordo com Claremont, de início “Shooter queria que Jean fosse punida. Queria que ela sofresse. A ideia dele era que ela fosse para a prisão, passasse por torturas horrendas, que fosse pendurada, esquartejada, açoitada, acorrentada...”. (N. do A.)

X-men n. 137 chegou às bancas em 17 de junho de 1980. Uma legião de dedicados leitores, sem suportar a espera para a edição chegar às bancas, invadiram lojas de quadrinhos, voltaram para casa e devassaram as páginas até que, de repente, tudo estava encerrado. Eles tiveram tremedeiras. A personalidade de Jean Grey apareceu como sinal de rádio fraco nos seus últimos momentos, a Fênix Negra ainda exercendo sua força. “Estou com medo, Scott”, ela lamenta para Ciclope, e a seguir se coloca na mira de uma antiga arma Kree. “Não consigo me controlar. Sinto a Fênix dentro de mim, assumindo o comando. Parte de mim... a *quer*.” E, então, de repente, Ciclope ajoelha-se e chora diante de uma cratera fumegante.

Os fãs ficaram chocados. “A protagonista trágica, com suas falhas, cujos atos levam à própria perdição, foi fundida à vítima inocente, feminina, indefesa. É como se Lady Macbeth e Desdêmona fossem a mesma pessoa”, escreveu Peter Sanderson em resenha para a *Comics Fandom*. Um número sem precedentes de cartas perturbadas empilharam-se na Madison 575. “*X-Men* era minha revista predileta. Mas, depois dessa edição horrenda, duvido seriamente que eu volte a tocar em outra!”

Claremont reconheceu que os ditames de Shooter haviam melhorado a trama, mesmo que, a seu ver, o resultado em longo prazo – a morte de Jean Grey – fosse ruim. “Infelizmente”, disse ele, diplomático, “chega-se a uma situação em que posturas distintas e séries distintas refletem as posturas morais e filosóficas distintas de roteiristas e artistas distintos”. Mesmo assim, muitos fãs atribuíram a culpa a ele, chamando-o de assassino. Claremont recebeu várias ameaças de morte. Mas os caixas das lojas de quadrinhos registraram *X-Men* mais que o dobro de vezes que outros gibis daquele mês. Shooter convidou Jim Starlin a matar o Capitão Marvel.

A cabeça de Stan Lee estava em outra. Naquela quinta-feira, o *Hollywood Reporter* anunciou a formação da Marvel Productions, que estava preparando “vinte propostas de desenhos animados, especiais de horário nobre e pilotos de séries.”¹²⁷ O estúdio DePatie-Freleng, sócio que a Marvel gostaria de ter, havia desfeito a sociedade. David DePatie e Lee Gunther, porém, foram nomeados presidente e vice-presidente da Marvel Productions e assumiram projetos abandonados pelo antigo estúdio. Lee, que finalmente trocara seu apartamento de Nova York por um condomínio de luxo em Beverly Hills, foi nomeado diretor criativo da nova empresa. Ele também manteve o título de *publisher* da Marvel Comics – porém, pela primeira vez em quarenta anos, os quadrinhos não eram mais responsabilidade sua.

Steve Gerber estava atento às notícias. Ele vinha trabalhando em desenhos animados para a Ruby-Spears Productions em Los Angeles, tendo que engolir o sapo de ser convidado a montar a apresentação de uma série baseada em personagens Marvel, unindo heróis como Pantera-Negra, Thor, Homem-Máquina, Feiticeira Escarlate, Miss Marvel e Doutor Estranho a amigos caninos. Para alívio de Gerber, a série não passou¹²⁸, e logo ele veio a público expressar o que sentia pelo homem que já fora seu herói. “Stan foi responsável por botar uma grande dose de criatividade nesta indústria, vinte anos atrás”, escreveu numa carta ao *Comics Journal*, “mas também é o homem que, sob a proteção dos ditames corporativos da Marvel, roubou de Jack Kirby, Steve Ditko e outros o crédito que *eles* mereciam como criadores desses mesmos vinte anos”.

Em agosto, Gerber entrou com um processo por infração de direitos autorais contra a Cadence Industries, a Marvel Productions e a Selluloid Productions (que produziu um seriado de rádio com *Howard, o Pato* estrelando Jim Belushi). O processo pedia mais de um milhão de dólares de indenização por a Marvel ter feito “obras midiáticas derivadas” sem permissão ou devida compensação de Gerber. A alegação central do roteirista era que ele criara o personagem antes de serem instituídos os contratos de *work-for-hire* – e, com efeito, antes de a lei de direitos autorais de 1976 entrar em vigor.

Enquanto os advogados da Marvel preparavam a reação, Gerber trabalhava em *Thundarr, o Bárbaro*, desenho animado que criara para a Ruby-Spears. Dentre os outros programas com os quais *Thundarr* disputara e vencera o espaço na grade da ABC daquele outono estavam *Homem-Aranha* e *Demolidor*, a cereja no bolo para Gerber. E *Thundarr, o Bárbaro* tinha outra ligação à Marvel das antigas: o *design* dos personagens era de Jack Kirby, agora muito bem empregado na indústria de animação.

Enquanto Gerber comemorava, também começava a promover um gibi que escrevera para a Eclipse Comics, editora que dava *royalties* e retenção de direitos autorais e tornara-se o lar de expatriados da Marvel como Don McGregor e Steve Englehart. Gerber concebeu *Stewart, o Rato* em parte como contra-ataque tanto à Marvel quanto à Disney, que havia obrigado que Howard tivesse sua aparência retrabalhada para ficar menos parecido com o Pato Donald. “Para mim, foi quase vingança contra as duas empresas”, disse ele. “Tudo bem, se não vão me deixar fazer esse pato, eu faço um rato e aí quero ver o que vocês vão dizer!”

Stewart, o Rato foi apenas um de uma enchente de novos projetos naquele verão. Editoras cortejavam os fãs mais fiéis em convenções por todo o país, com roteiristas e artistas estrelas voando a Chicago, a Los Angeles, a Houston e a Nova York. O circuito de convenções afagava muitos egos – “eu tenho fãs no sentido de que existe gente que perde a cabeça quando ouve meu nome”, disse John Byrne, mas no geral ainda era largamente uma subcultura “cueca” e coitada. Os *rock stars* do mundo dos quadrinhos não tinham as *groupies* dos *rock stars*. Ser “o preferido dos fãs” significava que “você pode sair com um bando de criança espinhenta com o bolso cheio para gastar em originais”, reclamava Bill Mantlo, cujos *Micronautas* tinham vários seguidores. Chris Claremont era um pouco mais gracioso quanto à situação. “Raramente você encontrará entre os fãs, seja de gibis ou de *sci-fi*, um espécime humano magnífico”, observou. “O caso é que, se você tem cabeça ou físico bem formados, não precisa de fantasia – a realidade já basta. Só se joga na fantasia quem precisa dela, e quem precisa de fantasia geralmente está carente de alguma coisa. Costumam ter uma inteligência um pouquinho acima da média e não são

nem a Raquel Welch nem a Dolly Parton – nem nenhuma dessas fofinhas industrializadas que se vê na TV.”

Havia muito a se discutir em palestras e estandes de sessão de autógrafos, com ou sem fofinhas. Os fãs vinham com tudo atrás de *Os Novos Titãs*. A série era considerada “os *X-Men* da DC” pela forma como também havia tirado o pó de personagens dos anos 1960, unindo-os a novos integrantes de terras distantes e aproveitando conflitos culturais para criar melodrama. Mas não se podia negar que também era um gibi bem produzido, e a primeira ameaça ao monopólio que a Marvel tinha sobre o *hype*. Na tricentésima edição de *Thor*, Mark Gruenwald e Ralph Macchio vieram terminar a saga que Roy Thomas deixara inacabada. A primeira edição de *Cavaleiro da Lua*, por Doug Moench e Bill Sienkiewicz, saiu das rotativas no início de agosto, uma versão moderninha tanto do Sombra¹²⁹ quanto dos gibis do *Batman* por Neal Adams no início dos anos 1970. Havia novidades como uma série de especiais em tamanho avantajado chamados Marvel Graphic Novels: álbuns de 64 páginas impressos em papel de alta qualidade a serem vendidos a cinco ou seis dólares nas lojas de quadrinhos e, com sorte, livrarias normais como a B. Dalton e a Waldenbooks. Ah, e finalmente ia sair aquele gibi que a Marvel prometera vender exclusivamente para lojistas do mercado direto: o mundo finalmente ia ver *Cristal* n. 1.

Cercado por fãs que só tinham uma pergunta em mente – *Jean Grey não vai voltar mesmo?* –, John Byrne atravessava o tropel com uma camiseta em que estava escrito: ELA MORREU E VAI CONTINUAR MORTA. A edição seguinte, *X-Men* n. 138, carregada de memórias sofridas de Ciclope com Jean, foi para os marveletes românticos incorrigíveis o que os cinco minutos finais de *Noivo neurótico, noiva nervosa* foram para os fãs de Woody Allen. Vendeu ainda mais que a edição anterior. Como se não bastasse, Byrne havia conseguido, ao lado de Roger Stern, recuperar a popularidade de *Capitão América*, trazendo o herói de volta às suas raízes de combate aos nazistas, e imbuindo seu *alter ego* Steve Rogers com algo que se assemelhava a uma personalidade.

Mas outro artista da Marvel estava subindo na preferência, rivalizando a atenção dos fãs. O trabalho expressionista de Frank Miller em *Demolidor* tornara o título um dos preferidos dos leitores pela primeira vez em seus

quinze anos de história. Miller começou a sentar-se ao lado de Byrne nas convenções e a sussurrar, em tom ameaçador: “Estou chegando, John”.

× × ×

Frank Miller mudara-se para o Soho em 1977. Era um garoto vindo do campo, bastante alto e encantado com Nova York. Quando não estava juntando trocados para pagar o aluguel, fazendo serviços de publicidade e carpintaria, ele passeava pelos saguões da DC e da Marvel, importunando editores ou pedindo conselho de artistas como Neal Adams, no estúdio Continuity. “Neal foi um que me deu bastante atenção, foi muito generoso”, disse Miller, “mesmo que no fim da nossa conversa ele tenha dito para eu voltar para Vermont”.

Em vez disso, Miller conseguiu uma vaga em *Demolidor*, trabalhando com o roteirista Roger McKenzie, e pôs em uso seu interesse pelo cinema *noir* e por panoramas urbanos bem elaborados. *Demolidor* era o mais próximo que a Marvel tinha de um detetive particular e deu a Miller uma forma de celebrar seu caso de amor com Nova York. Diferente de quase todos os artistas populares desde Adams, Miller preferia o expressionismo ao realismo; inspirava-se no cartunismo de Will Eisner e de artistas da EC como Harvey Kurtzman e Bernie Krigstein. Suas páginas eram recheadas de viadutos, torres-d’água, arranha-céus de vidro e bares sórdidos, todos enfiados em retângulos finos e claustrofóbicos.

Jim Shooter orientava Miller quanto à narrativa; eles saíam para beber e conversar sobre o personagem e a motivação de Matt Murdock. Quando Denny O’Neil assumiu as rédeas editoriais de *Demolidor*, também tomou Miller como pupilo. “Foi um dos melhores alunos que tive”, disse O’Neil. “Jogávamos vôlei nas tardes de domingo e, depois, quando todo mundo ia comer cachorro-quente no Nathan’s, ele vinha me perguntar das minhas HQs. Virou quase um segundo filho.” Eles faziam refeições juntos duas ou três vezes por semana, dissecando tramas e discutindo o ofício. O’Neil contratou Miller para desenhar um anual do *Surpreendente Homem-Aranha*; e juntos eles montaram uma trama na qual o Aranha, à procura do Doutor Octopus, descobre-se num *show punk-rock* no clube CBGB, do Bowery. Foi uma introdução perfeita à estética Miller: enquanto o resto dos heróis da Marvel ficava nas mofadas discotecas, Miller rasgava tudo e

começava do zero, com um vocabulário reduzido e lembranças à violência, à crueza e ao medo do início dos anos 1950.

Demolidor havia evoluído, nas palavras de O’Neil, “de *Homem-Aranha* meia-boca a meteoro”. Miller começou a colaborar mais nos roteiros e, quando ele e McKenzie começaram a discordar quanto ao direcionamento da série, o editor não hesitou em deixar Miller assumir por completo. “Presumi que o destaque era mais da arte que dos roteiros”, disse O’Neil. “Então, fiquei com o Frank.”

“Todo mundo gostava da arte do Frank em *Demolidor*”, disse Jo Duffy, “mas, quando ele trabalhava com o Roger, acho que ninguém percebia que estava diante de um fenômeno. As pessoas não ficavam: ‘Oh, meu Deus, é o escolhido, que desceu da montanha – estamos salvos!’ até os dois primeiros meses em que ele fez roteiro”.

Miller concebeu a história de uma personagem que batizou de Indigo. Era a namorada de faculdade de Matt Murdock, há muito sumida, filha de um diplomata grego. Ela havia deixado Murdock – e os EUA – quando o pai fora assassinado; tendo perdido a inocência, ela passou por um treinamento até se tornar mercenária de alto nível. Agora estava de volta, e Matt Murdock, como *Demolidor*, tinha que deter a mulher que amava. Indigo era fortemente baseada numa antiga *femme fatale* do *Spirit* de Will Eisner, a espã internacional Sand Saref, mas a fascinação emergente de Miller com as artes marciais japonesas – Indigo empunhava um par de *sai*, que pareciam miniforcados – instantaneamente deu à trama um toque inédito, visualmente marcante. Então, ele decidiu trabalhar melhor o potencial mítico da história mudando o nome de Indigo para Elektra. *Demolidor* n. 168 – a estreia de *Frank Miller, auteur* – foi *hit* instantâneo. Toda a indústria passou a prestar atenção ao jovem de Vermont.

Mandar em toda a produção de um gibi também soava como bom esquema para John Byrne. Na San Diego Comic-Con do início de agosto, quando Shooter lhe disse que Doug Moench ia deixar *Quarteto Fantástico*, ele se voluntariou para ser o roteirista; algumas semanas depois, mais uma vez incomodado com a forma como Claremont havia escrito uma página de *X-Men*, resolveu que estava cansado de dividir os controles, cansado de brigar com Claremont pela personalidade de Ciclope, ou se Wolverine deveria ficar de máscara, ou se a vilania de Magneto permitia espaço para atos nobres. Num sábado, Byrne ligou para

a editora de *X-Men*, Louise Simonson, e demitiu-se. Então, ligou para Jim Shooter e disse que queria desenhar, assim como escrever, *Quarteto Fantástico*. E – por que não? – também fazer arte-final.

O estranho é que nunca houvera dois roteiristas/artistas ao mesmo tempo na Marvel, apesar de que a maioria das grandes obras da editora tivesse sido produto de casos em que o artista tinha interferência na trama. Embora alguns críticos tenham sugerido que a divisão de trabalho na Marvel e na DC fosse uma pérfida manobra para descentralizar o controle criativo, a verdade era que a Marvel estava animadíssima em ter, em Miller e Byrne, duas superestrelas do *multitasking*, um tentando superar o outro. “A rivalidade era muito incentivada por Jim Shooter, pois ele queria bons quadrinhos”, disse Miller. E também não fazia mal à contabilidade, ainda mais num mercado direto comandado por fãs, que até aquele outono representava 30% das vendas da Marvel.

Claremont e Byrne acrescentaram uma última nota alta a *X-Men* antes de encerrar sua colaboração: “Dias de um futuro esquecido”, em dois capítulos, trazia expedientes narrativos de antigos episódios de *Dr. Who* e *A quinta dimensão* para dar um vislumbre do Universo Marvel futuro como distopia lúgubre na qual mutantes são caçados e assassinados pelos robôs gigantes Sentinelas. Kitty Pryde – ou Kate, como ela mesma se chama, já estando na casa dos quarenta – viaja no tempo, saindo do pesadelo que é 2013, e explica aos X-Men do presente que o assassinato do senador Robert Kelly, defensor de um projeto chamado Lei de Controle Mutante, vai provocar histeria mutante geral e conduzirá àquele tenso mundo do futuro. Ela recruta os X-Men do presente para impedir que a Irmandade dos Mutantes assassine Kelly. Nessas histórias, a ideia de um “Alerta Mutante” geral realmente se firmou, e as metáforas quanto ao movimento negro que eram insinuadas desde o princípio de *X-Men* ficariam cada vez mais patentes.

Mas os encarregados disso seriam Claremont e Dave Cockrum, que retornou a *X-Men* assim que Byrne saiu. Tudo bem para a Marvel e para os lojistas: eles venderiam mais *Quarteto Fantástico*, graças a Byrne, e continuariam vendendo *X-Men*. Não era agora que alguém ia desistir da série.

O mercado direto estava transformando toda a indústria. Os pedidos antecipados de *Cristal* n. 1, exclusiva das lojas, estavam em 250 mil no outono; quando a HQ foi publicada, em dezembro, mais de 400 mil exemplares daquilo que parecia um fracasso garantido estavam descendo dos caminhões de entrega. E isso sem o apoio das vendas em banca.¹³⁰ A DC imediatamente abriu seu departamento de venda direta e alguns distribuidores começaram a publicar seus próprios quadrinhos, dado que surgira uma rede de distribuição eficiente para lidar com pequenas tiragens.

O alto escalão da Marvel finalmente percebeu que, se a empresa queria atrair ou mesmo manter talentos, teria que oferecer condições melhores. Shooter e Friedrich começaram pelos contratos das *graphic novels*, que estavam por sair. Tentaram entender como se pagavam *royalties* aos autores no mundo “real”, pegando e folheando amostras de contratos da Simon & Schuster e da Grosset & Dunlap, solicitando a consultoria de Neal Adams e Jim Starlin. Mas, quando chegou a hora de acertar os detalhes com a equipe jurídica da Cadence, caíram num impasse. Com Stan Lee tentando vender desenhos animados na costa oeste, visitando Nova York mais ou menos uma vez por mês, e Shooter a supervisionar um número cada vez maior de formatos experimentais para os quadrinhos, precisava-se de ajuda. Jim Galton contratou Michael Hobson, ex-agente da William Morris que passara os anos 1970 na Scholastic, para assumir como vice-presidente editorial. Calvo, de óculos e bigode, Hobson parecia o milionário símbolo do Banco Imobiliário. E também sabia o que estava fazendo. “Na verdade eles não tinham um *publisher*”, disse Hobson. “Stan era *publisher*, mas não tinha cabeça comercial, graças a Deus. O povo dos quadrinhos era completamente alheio ao quanto o negócio deles era diferente do mercado de livros.” Hobson mudou-se para a sala então vazia de Stan Lee na 575 – diferente de Galton, escondido no 11o andar, ele se misturava com o editorial – e deu início ao longo processo que batizou de “acalmar as feras”. Levaria mais um ano para um contrato satisfatório ficar pronto. Starlin dispensou as negociações de *royalties* mais de uma vez, mas Shooter sempre o convencia a voltar. O artista acabou concordando em matar o Capitão Marvel, personagem com o qual fizera sua carreira, na primeira Marvel Graphic Novel – com a condição de que

poderia fazer outra *graphic novel* com Dreadstar, personagem do qual era proprietário.

Nesse meio-tempo, Shooter ainda deixava seu estilo na Marvel Comics. Preocupado com a acessibilidade dos novos leitores, instituiu uma regra contra tramas que se estendiam por mais de duas edições. (Quando o editor de *Capitão América*, Jim Salicrup, tentou efetivar a regra, Roger Stern e John Byrne demitiram-se da série, em protesto.) Ele contratou Tom DeFalco, ex-editor da Archie Comics que fora ponta de lança de *Cristal*, para editar as três séries do Homem-Aranha (“o Homem-Aranha é um adolescente”, Shooter lhe disse. “É igual às séries da Archie, só que com super-heróis.”). Shooter assumiu pessoalmente a edição de *Cristal* e até desenhou duas edições de *Peter Parker, o Espetacular Homem-Aranha* para servir de exemplo do que ele queria (o que tendia para um *grid* de seis ou nove quadros de tamanho uniforme, com planos médios ao nível dos olhos, sacrificando dinamismo em troca de clareza absoluta). Começou a escrever *Vingadores* e então entrou em disputa com o artista Gene Colan, que vinha desenhando para a Marvel continuamente desde 1965. Ele não concordava com o estilo de Colan, que era a antítese do *grid* shooteriano. Sem pestanejar, Colan foi para a DC e logo estava desenhando *Batman*. Toda essa intriga era relatada com alegria por um número crescente de revistas sobre quadrinhos, que levavam as fofocas da indústria até os fãs.

Na intenção de devolver o *Quarteto Fantástico* ao tom e estilo das primeiras vinte edições, as de Lee e Kirby, John Byrne estava tão confiante em seus poderes que começou pelo retorno dos vilões Diablo – pouco visto desde 1964 e depreciado até por seu cocriador Stan Lee – e o tão majestoso quanto ridículo Ego, o Planeta Vivo. Então, começou a subir até chegar a Doutor Destino, Inumanos e Galactus. Ele reviveu a inclusão de *pin-ups* e quebrou as edições em capítulos, como faziam Lee e Kirby. Reed Richards, Sue Storm, Johnny Storm e Ben Grimm começaram a parecer uma família de novo, algo que não se sentia havia anos. Byrne tirou a massa super-heroica dos corpos, dando-lhes uniformes com aparência mais solta. Mas as minúcias com que Byrne mexeu na mitologia (realocando os Inumanos dos Andes para a lua, por exemplo, ou planejando a morte de Franklin Richards, criança de Senhor Fantástico e

Garota Invisível) não fecharam bem com roteiristas antigos, como Len Wein e Marv Wolfman, que criticaram Byrne abertamente.¹³¹ E o novo *Quarteto Fantástico* também irritou Jack Kirby, por motivos distintos. O título celebrou seu vigésimo aniversário na edição n. 236, que teve o triplo do número usual de páginas, e a qual Shooter instruíra Byrne a escrever como uma aventura grandiosa, um *Quarteto Fantástico: o filme*. Stan Lee tinha outra ideia de como tornar a edição ainda mais especial: ele ia reaproveitar *storyboards* de Kirby feitos para os desenhos animados do *Quarteto* da DePatie-Freleng – por sua vez, adaptados de *Quarteto* n. 5 – para criar uma história secundária de catorze páginas.

Mas a adaptação foi feita sem permissão nem pagamento a Kirby. “Os amigos do John Byrne me telefonaram”, ele se lembrou, “e perguntaram se eu poderia fazer algo para a edição de 20o aniversário. Eu falei que não. Então pegaram os esboços que fiz para DePatie e botaram seis arte-finalistas em cima. Não fiquei sabendo de nada até aquela porcaria sair”.¹³² O advogado dele, porém, sabia e disse à Marvel para não usar o nome de Kirby vinculado ao projeto. Quando a edição foi publicada, a capa ostentava UM “ARRASA QUARTEIRÃO” INÉDITO DO QUARTETO POR STAN (THE MAN) LEE E JACK (KING) KIRBY! A ilustração mostrava o Quarteto Fantástico cercado por três dúzias de personagens coloridos da Marvel – e Stan Lee. Entre Lee e o Surfista Prateado havia um espaço em branco, de onde o desenho que John Byrne havia feito de Kirby fora removido.

Steve Gerber, colega de Kirby no Ruby-Spears, abordou o artista veterano e explicou que estava tendo problemas jurídicos com a Marvel. Depois de conversarem sobre as várias injustiças perpetradas pela antiga empregadora, Gerber falou a Kirby de um novo projeto no qual estava trabalhando para juntar dinheiro para o processo por Howard, o Pato. Chamava-se *Destroyer Duck*. Tenso, perguntou a Kirby se ele estaria disposto a desenhar o gibi – a custo zero. Kirby passou um minuto coçando o queixo. Então, deu um leve sorriso.

“Claro”, disse ele, “acho que vai ser divertido”.

¹²⁷ Lee viria a brincar, posteriormente: “A gente pensou que, se alguém vai destruir esses personagens, é melhor que sejamos nós mesmos e não outra pessoa”. De acordo com uma carta de 2 de maio de 1980 de Jim Galton a David DePatie, o orçamento para projetos até o fim do ano era apenas de US\$ 100 mil. (N. do A.)

[128](#) Quando Joe Ruby trouxe Gerber numa reunião com o produtor Fred Silverman, Gerber ficou falando, entusiasmado, sobre como o patriotismo antiquado do Capitão América tornava-o um “homem perdido na história”. Silverman fitou o roteirista. “Olhe só: a gente não veio aqui para fazer Ibsen.” (N. do A.)

[129](#) Vingador mascarado criado em programas de rádio dos anos 1930, que ao longo dos anos ganhou adaptações para *pulp fiction*, quadrinhos e cinema. (N. do T.)

[130](#) Para efeito de comparação, *A Selvagem Mulher-Hulk* n. 1, que fora considerada um megassucesso um ano antes, vendeu 250 mil exemplares no total, somando vendas em banca e mercado direto. (N. do A.)

[131](#) Uma mudança positiva e permanente que Byrne viria a fazer seria mudar o nome da Garota Invisível – que era mãe desde 1968 – para Mulher-Invisível. (N. do A.)

[132](#) Na verdade, foram *dez* arte-finalistas. (N. do A.)

Frank Miller assumiu a série do *demolidor* e começou a falar nas entrevistas que sua versão seria mais alegre que a de Roger McKenzie. Quando a *femme fatale* Elektra passou a coadjuvante recorrente, porém, ele teve que tomar outro rumo. “A presença dela fez a série tomar uma rota mais *dark*”, Miller diria anos depois. “Eu tinha vinte anos. Era um garoto querendo inventar uma assassina *sexy*. Não tinha como não ser um negócio cruel.” Miller também já fora assaltado – duas vezes – desde que começara a série, o que só somou à crueza do título. “Nunca deixei de amar Nova York. Mas ficar cara a cara com uma faca muda muita coisa. Aquela experiência me deixou com muita raiva, que eu transferi direto para os gibis.”¹³³ *Demolidor* começou a ficar recheado de violência. Miller leu notícias sobre uma mulher que entrava em salas de cinema e enfiava picadores de gelo no pescoço de quem estivesse na fileira da frente, então fez Elektra executar um assassinato em estilo similar. “Gosto de brincar com os medos mais mezinhos”, disse ele. “Por que outro motivo eu faria uma história no metrô?”

Era alta a contagem de corpos em *Demolidor*, que tinha como pano de fundo uma Nova York imunda que era intersecção entre dois gêneros inerentemente sanguinolentos. Havia a trama da máfia, precipitada pelo retorno de um antigo vilão do Homem-Aranha chamado Rei do Crime [*Kingpin*] – pela primeira vez representado como ameaça de verdade –, e a trama dos ninjas, incitada pelo surgimento de Elektra. Miller passava horas e horas assistindo a filmes de artes marciais em cinemas barulhentos da Times Square, experiência que comparou a “uma conversão”. Ele sintetizou seu fascínio pela tradição ninja em gibis que colocariam mais lenha na mania crescente pelas artes marciais japonesas. Os filmes de kung fu do início dos anos 1970 já tinham dado destaque ao *nunchaku* – dois bastões conectados por uma corrente – e logo antes da estreia de Elektra, o livro *Ninja*, de Eric Van Lustbader, e o filme *Octagon*, de Chuck

Norris, fizeram sucesso inesperado. Mas Miller, tanto quanto outros, foi o responsável por trazer as *shurikens* (estrelinhas de atirar) e as *sai* à lista de contrabando de todo menino em idade escolar.

Miller logo descobriu uma das benesses de assumir o controle de um personagem pouco lembrado e com licenciamento mínimo: ampla liberdade. Quando as vendas começaram a chegar perto das de *X-Men*, não havia ninguém – nem mesmo o editor abertamente pacifista de *Demolidor*, Denny O’Neil – que fosse pedir para ele sossegar. Então Demolidor cogitou deixar o assassino Mercenário [*Bullseye*] morrer nos trilhos do metrô; saía de pocilga em pocilga, dando uma de Popeye Doyle¹³⁴ contra os vermes do submundo; perseguia estuprador até clube sadomasoquista e dava porrada em adeptos do *bondage*. O herói uniu-se ao supervilão reformado Gladiador [*Gladiator*] só para descobrir que a perda do instinto assassino deste era um contra. Por outro lado, ficava sempre a sensação de que Demolidor – “não deve existir herói mais católico”, na mente de Miller – agia segundo sua compaixão pelas vítimas, e que Matt Murdock acreditava na benevolência do sistema jurídico. Se o posicionamento do gibi quanto ao vigilantismo era confuso, Miller fazia contraste com o lado torpe do elenco coadjuvante da série para a artilharia de chutes e socos do herói parecer razoável. O psicótico Mercenário e a pobre menina rica Elektra eram ambos assassinos sem arrependimento algum; o Rei do Crime era um mafioso careca de duzentos quilos, elegante, de lenço no pescoço, que arquitetava crimes do alto de um arranha-céu. Até o anti-herói Justiceiro, que vinha há anos pulando de revista em revista, veio fazer contraste às bordoadas relativamente inócuas do Demolidor.

Miller tratava o advogado sócio de Matt Murdock, Foggy Nelson, como elemento cômico, e a namorada de Murdock, Heather Glenn, como *party girl* levemente fora dos eixos. Se havia um centro moral ao gibi, era Ben Urich, o jornalista do *Clarim Diário* entornador de café e fumante compulsivo que descobrira que Matt Murdock era o Demolidor – mas que preferia ter um defensor da cidade a um Pulitzer na cornija. Urich era frágil, barrigudinho, usava grandes óculos quadrados que lhe davam um quê de Larry King; uma cena em que ele se aconchegava com a esposa de silhueta rotunda e lhe fazia cócegas, a título de preliminares, deve ter sido o maior choque de comportamento humano na história da Marvel.

Mas foi Elektra quem pegou os leitores de *Demolidor* de jeito. Miller usara como modelo Lisa Lyon, fisiculturista profissional e musa de Robert Mapplethorpe; assim como a inspiração, Elektra misturava porte atlético e sexualidade de uma maneira que não havia como a garotada resistir. Miller sabia da popularidade de Elektra e como seria catastrófico para seu público se algo acontecesse com ela.

“Quando falei para o Denny que ia matar a Elektra”, disse Miller, “ele ficou meio: ‘Xi, o que será que o Jim vai dizer? Ela anda fazendo mais sucesso que o Demolidor’. Aí eu fui à sala do Jim – ele tava mexendo nuns papéis – e disse: ‘tem uma história em que eu vou precisar matar a Elektra’. Aí ele enfiou o rosto nas mãos e disse: ‘Me conte a história, Frank’. Eu contei o que tinha em mente, e ele respondeu: ‘Ficou ótima. Pode fazer’”.

Na abertura da San Diego Comic-Con de 1981, na última semana de julho, Miller estava colocando os toques finais numa edição que daria quatro páginas praticamente sem palavras a uma luta entre Elektra e Mercenário na Sexta Avenida. O confronto se encerrava quando ela era empalada com os próprios *sai*; Elektra arrastava-se até a casa de Matt Murdock e morria em seus braços.

Sem noção do que estava por vir, o público totalmente alheio da Comic-Con comemorava o triunfo de Elektra na última edição de *Demolidor*, que tinha sido pura brigalhada ninja. Miller estava obcecado com a disputa conjugal entre Jaqueta Amarela e Vespa em *Os Vingadores* e cismou com o retorno de Magneto numa edição dupla de *X-Men*. A revelação chocante de que o arqui-inimigo grisalho dos X-Men fora prisioneiro em Auschwitz quando criança só ampliou as temáticas de intolerância e perseguição tão presentes na série e deu o direcionamento que *X-Men* teria nas décadas por vir, no qual a discriminação com personagens mutantes era ligada explicitamente aos contextos de racismo e homofobia. No Universo Marvel, “mutuna” virou um cognome cada vez mais proferido, a intolerância cresceu, e os X-Men ficaram cada vez mais paranoicos quanto a seu lugar no mundo.

No geral, as histórias de *X-Men* no período desde “A saga da Fênix Negra” andavam fracas em relação ao período anterior. A velha guarda que não escrevia *X-Men* dizia em alto e bom som que as vendas não

condiziam com o triunfo estético e que a série se beneficiava da falta de opções. “Se os *X-Men* tivessem saído em meados dos anos 1970”, Steve Englehart insistiu numa entrevista, “não teria sido o mesmo fenômeno”. “Em terra de cego, quem tem um olho é rei”, bufava Roy Thomas. Era uma terra de gente bem interessada, porém, de acordo com Diana Schutz, gerente da loja Comics & Comix (não mais existente) em Berkeley, Califórnia, “tinha gente que vinha comprar *X-Men* aos lotes. Duzentos, trezentos exemplares. Tinha gente que comprava dois lotes para investir.” Participações de Homem-Coisa, Mulher-Aranha, Cristal e Doutor Destino restabeleceram a ligação dos X-Men com o restante do Universo Marvel, mesmo que deixassem a incômoda sensação de que os *crossovers* só aconteciam para mexer nas vendas do personagem com menos fama. Quem sabe estivessem compensando outra coisa. Dave Cockrum criou uma heroína anfíbia chamada Silkie, mas a guardou na gaveta porque a Marvel não quis negociar divisão de direitos. Ele disse que tinha um grupo inteiro de novos heróis – mas que agora seriam só seus.

No fim da convenção, voltando de San Diego para Los Angeles, Miller e Claremont passaram duas horas presos num engarrafamento. Uma conversa sobre Wolverine – personagem pelo qual Miller antes expressava desinteresse – virou um papo sobre o gosto em comum por filmes de samurai e mangás. Quando chegaram a seu destino, eles já haviam iniciado o argumento para a minissérie *Wolverine*, em quatro edições.

Pouco depois de Claremont retornar a Nova York, ele descobriu que havia mais gente querendo usar personagens ociosos de *X-Men*. Tom DeFalco, ao notar que as várias séries do Homem-Aranha não haviam prejudicado as vendas, propôs a Shooter uma espécie de “X-Men da costa oeste”, que incluiria integrantes originais como Anjo, Homem de Gelo e Fera. Claremont e Louise Jones mataram a ideia no berço. “Eu queria ficar com a ideia. Não queria ninguém mais se metendo no que eu fazia”, disse Claremont. “[A gente] disse algo tipo: ‘Que se foda, a gente mesmo faz outro x-título’.” Seria um retorno à visão de Lee e Kirby, da escola para jovens mutantes. Eles disseram, brincando, mas não muito, que se chamariam *Os X-Babies*.

Claremont estava praticamente operando por conta própria uma legítima franquia X-Men: além dos projetos com *Wolverine* e *X-Babies*, havia duas *graphic novels* em produção e uma *joint venture* Marvel/DC chamada X-

Men/Novos Titãs, a ser desenhada pelo marido de Louise Jones, Walter Simonson. Havia um pedacinho do universo X, porém, no qual ele não poderia tocar: Jim Shooter fazia pressão com John Byrne para ele criar uma série estrelando a superequipe canadense Tropa Alfa.

A chegada do desenho animado *Homem-Aranha e seus incríveis amigos* à TV, no outono, soou como prenúncio de uma nova leva de seriados e filmes. *Thor* estava em produção junto ao *Surfista Prateado* na Universal Pictures; os direitos sobre *Motoqueiro Fantasma* e *Homem-Lobo* [*Man-Wolf*] foram vendidos a Dino De Laurentiis; *Demolidor* e *Howard, o Pato* foram para a Selluloid Productions. Falava-se no filme do *Quarteto Fantástico*, assim como em séries de TV com *Viúva Negra* e *X-Men*. Agora que *Cowboy do Asfalto* substituíra *Embalos de sábado à noite* como trilha sonora do *zeitgeist*, a Marvel Productions tentou vender a Hollywood um cantor *country* chamado “Denim Blue”. Havia um musical do *Homem-Aranha* em produção, assim como o do *Capitão América*, no qual um senhor de meia-idade, barrigudo e calvo, viraria Capitão América após ser transformado pelo “Espírito da Liberdade”. Jim Galton não estava nem aí para as alterações. “Estamos sempre tirando sarro de nós mesmos”, justificou.

O cocriador do Capitão América, Jack Kirby, era um dos que estavam tirando sarro. Ao encerrar sua colaboração em *Destroyer Duck*, o gibi feito para angariar fundos na disputa jurídica de Steve Gerber com a Marvel, Kirby deu uma entrevista na qual deu a dianteira a seu tom cáustico contra a indústria. Chamou os gibis Marvel e DC de “anúncio de bonequinho”, caracterizou o *work-for-hire* como “tudo que sai de você vira propriedade deles” e deu um surpreendente relato sobre a Marvel Comics do início dos anos 1960: “Era eu que escrevia tudo”.

“Nunca escrevi os créditos. Que tal começar por aí?”, disse ele. “Nunca que eu ia me chamar de ‘Jolly Jack’. De forma alguma eu diria que as séries eram escritas pelo Lee. Eu fazia tudo. A única série em que eu não trabalhei foi *Homem-Aranha*, mesmo que tenha sido criação minha. O Hulk foi criação minha.”

Para muitos na comunidade quadrinística, era uma afirmação pesada do que há anos só se tinha como boato – que Stan Lee havia tomado todo o crédito para si e que Jack Kirby ficara a ver navios. Mas Kirby também

havia criado o *Homem-Aranha*? Até os defensores mais convictos de Kirby ficaram perplexos. Será que ele havia acumulado tanta raiva que ia explodir sem razão?

Destroyer Duck apoiava-se tanto na ira de Kirby quanto na de Gerber. Contava a história de Duke, um veterano de guerra cujo colega de bebedeira (Howard, o Pato, sem ser nomeado, mas mal disfarçado) some, mas bate na sua porta anos depois, às portas da morte. Ele fora transportado “a outro *continuum* espaço-temporal... onde os patos não falam... e primatas rosados mandam geral... fiquei duro, faminto... assinei com esta empresa... Ideias Entretenimento Ltda.! Divisão da DeusCorp... a maior corporação do mundo... disseram que iam me fazer estrela... aproveitar o meu valor enquanto curiosidade... mas tudo o que fizeram foi me humilhar”. Duke viaja até o mundo distante e vinga-se da DeusCorp, cujo *slogan* é “PEGAR TUDO, TOMAR TUDO, SUGAR TUDO”. Não era difícil entender o que representava a DeusCorp.

Quando Stan Lee foi questionado quanto à controvérsia sobre direitos autorais, ele destacou suas próprias contribuições. “Criei um bom número de personagens de sucesso para a Marvel, mas quando criei sabia que seriam propriedade da empresa. O acordo era esse. Sempre foi assim. Se eu saísse dizendo ‘Peraí um pouquinho, fui eu que escrevi, vou processar vocês’, a meu ver, seria desonesto. Eu tinha o direito de cair fora quando bem entendesse e, se me achasse tão bom que poderia sair criando outros personagens e fazer fortuna, tinha toda a liberdade. Também acredito que qualquer artista ou roteirista que não queira trabalhar conosco não tem de assinar contrato. A gente concorda de bom grado, sem ressentimento.” Ele criou seu próprio *slogan*: “Eu devo ser o essencial, o funcionário leal supremo”, disse. “Acho muito difícil separar o que eu sinto do que a empresa sente.”

John Byrne deu um passo à frente, num editorial infame publicado na mesma revista em que saiu a entrevista de Jack Kirby: “Nos últimos tempos, assumi o manto de ‘funcionário leal’ e creio que mereça o título por diversos motivos. Chega a me dar orgulho. Sou uma engrenagem da máquina que é a Marvel Comics, e isso só me dá júbilo”. Ele chegou a criticar Jerry Siegel e Joe Shuster ao processarem a DC por conta de *Superman*. “Sou totalmente a favor de fazer campanha para mudar as regras, mas, enquanto as regras existirem, a gente vive segundo elas.”

Gerber e Kirby prontamente lhe fizeram um tributo na segunda edição de *Destroyer Duck*: o personagem Booster Engreburn – ou seja, “Engrenagem Byrne” – tinha espinha dorsal removível e declarava: “Sou o funcionário leal... não recebo para ter opinião”.

Enquanto a Marvel estava acertando contratos com Hollywood, porém, a DC havia vencido a corrida nos planos de *royalties*: depois de vendidos 100 mil exemplares de uma edição, a política da DC determinava que 4% dos lucros seriam divididos entre artista e roteirista. A Marvel se mexeu para equiparar os termos, promulgando a novidade nos últimos dias de 1981. A editora teve o cuidado de evitar o termo *royalty*; como declarava a comunicação interna entre os advogados: “A maioria das definições dessa palavra contém termos que levam a crer que seria o pagamento a um ‘proprietário’ ou ‘autor’ por uso do trabalho *que pertence a ele*. A palavra *royalty*, a propósito, deriva do *status* real ou do privilégio de um monarca ou soberano”. Assim, dali em diante, a correspondência oficial da editora faria referência a essas quantias como um “incentivo”.

Independente disso, com *X-Men* vendendo mais de 300 mil exemplares por mês, vários outros títulos vendendo mais de 200 mil e quase tudo o mais passando dos 100 mil, derramava-se champanhe sobre máquinas de escrever e pranchetas. A Marvel teve que voltar atrás nos aumentos que acabara de conceder a roteiristas e artistas de maior sucesso. Eles nem deram bola. Já tinham feito seu pé-de-meia.

Enquanto isso, o assassinato de Elektra em *Demolidor* n. 181 provocava espasmos e ameaças de morte por parte dos fãs – Miller, temendo pela própria vida, foi a um escritório do FBI com uma seleção de cartas de fãs revoltados – e, assim como acontecera na morte da Fênix, vendas de quebrar recordes. A edição ainda estava nas bancas de jornal quando a nova política de incentivos passou a vigorar. Duas semanas depois, a primeira *graphic novel* da Marvel – *A morte do Capitão Marvel* [*The Death of Captain Marvel*], por Jim Starlin – finalmente saiu; dez vezes mais cara que um gibi mensal comum, ela vendeu três tiragens em velocidade de cruzeiro, dando a Jim Starlin um incentivo para comprar seu Camaro Z28 zero quilômetro. (A Marvel, contudo, manteria o registro da marca Capitão Marvel – já havia planos para criar um novo personagem com o nome.) Pouco depois, Chris Claremont foi questionado quanto à

série de *Wolverine*. “Somos eu, Frank Miller e [o arte-finalista] Josef Rubinstein”, disse, “e vamos ganhar muita grana.”

Mas havia os que queriam mais. Miller, Walter Simonson e Jim Starlin foram conversar com Jim Shooter sobre a possibilidade de criar e produzir títulos fora do esquema *work-for-hire*. Shooter disse que a Marvel poderia dar um jeito. Mas, enquanto a editora repassava os números e preparava a papelada, Miller reuniu-se com Jenette Kahn, a *publisher* da DC, e conversou sobre a série de samurai futurista que queria fazer, chamada *Ronin*. Após longas negociações, a DC lhe ofereceu um *royalty* consideravelmente superior, seu nome em destaque acima do título e propriedade sobre o personagem. Quando Shooter ficou sabendo do negócio, já era *fait accompli*. A deserção não tinha nada de pessoal, disse Miller – eram puramente negócios. “Aprendi com meu mentor Neal Adams a botar uma editora contra a outra até tirar a melhor proposta. Eu até podia ter conseguido com a Marvel, mas queria partir do zero. Levar meu nome para outra editora também virou uma declaração – eu estava dizendo que meu público ia junto. Para mim, isso foi muito importante.” Ele já começara a deixar cada vez mais a arte de *Demolidor* para o arte-finalista Klaus Janson aprimorar; agora passava a recuar ainda mais no processo, entregando somente o *layout* cru. Continuará a escrever *Demolidor*, por enquanto, e ia desenhar *Wolverine*. Depois desses, porém, ia cair fora.

Para aqueles que se deliciavam com as paisagens urbanas sujas e o ritmo policialesco de *Demolidor*, uma imitação porca do estilo Miller começou a aparecer num lugar dos mais improváveis: *Peter Parker, o Espetacular Homem-Aranha*. Bill Mantlo e Ed Hannigan introduziram a dupla moralmente ambígua Manto e Adaga [*Cloak and Dagger*] num momento especial: duas semanas antes da morte de Elektra, uma edição de *Peter Parker* contou a origem do casal adolescente fugitivo – uma menina branca e um rapaz negro – que haviam sido os únicos sobreviventes de experimentos da máfia com drogas sintéticas. Agora queriam vingança do narcotráfico. Adaga atirava faquinhas de luz que provocavam choques no sistema nervoso das vítimas; Manto encobria as vítimas numa espécie de buraco negro das trevas que as deixava desorientadas e com tremedeira. Geralmente, o resultado dos ataques era fatal.

Mantlo e Hannigan, animados com a obra de Miller, começaram a injetar vielas escuras, silhuetas e tramas sobre o crime organizado no título secundário do Aranha. As capas de Hannigan tomavam de empréstimo, ainda mais que Miller, o *design* criativo do *Spirit* de Will Eisner. O logotipo era incorporado à ação – virava parte do neon da Times Square, ou parte de um balão de fala, ou era recortado por navalhas, ou entrava num torvelinho de ilegibilidade subaquática. Era o tipo de inovação que a fazia se destacar de outros gibis na prateleira (o tipo de experimento, aliás, que era rejeitado quinze anos antes, quando Neal Adams fez uma proposta similar).

“Acho que são os melhores personagens da década, até agora”, Mantlo ousava dizer quanto a Manto e Adaga. Se descontada a Elektra de Miller, talvez ele até tivesse razão; a concorrência era fraca. A Marvel não era a Casa das Ideias Inovadoras. Roy Thomas sempre disse: por que entregar de mãos beijadas o que você cria?

Na coletiva mensal da Marvel com a imprensa, em maio, quando o contrato de Frank Miller com a DC já era notícia, Jim Shooter anunciou que uma nova divisão recém-formada na editora, chamada Epic Comics, permitiria que artistas e roteiristas mantivessem não apenas uma porcentagem das vendas, mas também a propriedade do que criassem. Jim Starlin, que não desenhava mensais desde *Warlock*, seria o primeiro a ter uma publicação no selo Epic; Steve Englehart, que não trabalhava para a Marvel desde que saíra de *Vingadores*, seis anos antes, veio logo atrás.

[133](#) “Depois que eu fui assaltado”, Miller disse à revista *Amazing Heroes*, “fiquei muito mais a fim de ver execução sumária de criminoso”. (N. do A.)

[134](#) Protagonista dos filmes *Operação França* (1971) e *Operação França II* (1975), um detetive policial de Nova York violento e beberrão que desrespeita todas as regras para resolver os casos. (N. do T.)

Em fins de abril de 1982, a Marvel comics mudou-se para trinta quadras de distância e passou a ocupar uma sede nova e maior na Park Avenue South 387. Pela primeira vez desde meados dos anos 1950, não fazia mais parte do mundo da Madison Avenue. “Era o Stan que tinha essa coisa de ‘diabos, nós somos editora! Enquanto eu for vivo, a gente vai ficar na Madison Avenue!’”, diz a secretária Mary McPherran, que teve bastante tempo de casa. “Aí ele foi seduzido pela Califórnia e parou de dar bola para o nosso endereço.”

A expansão da Marvel trouxe uma nova leva de funcionários jovens, poucos dos quais davam atenção a endereços de prestígio. Muitos eram seduzidos pela magia de Mark Gruenwald, recentemente promovido de editor-assistente a editor e, pelo jeito, determinado a fazer o antigo e mítico Marvel Bullpen – um reino fantástico de trotes, apelidos malucos, criatividade insana e trabalho divertido – virar realidade. Os caras de vinte e poucos anos, solteiros e de gravata *skinny* que viviam na volta de Gruenwald tinham formação mais variada que os fãs profissionalizados que os precederam: a assistente de Al Milgrom, Ann Nocenti, havia sido *barwoman* e já trabalhara com livros infantis; o assistente de Gruenwald, Mike Carlin, estudara cartunismo, mas também trabalhou numa fábrica de tapetes. Eliot Brown, tipógrafo e operador de fotóstato com quem Gruenwald fizera amizade, havia trabalhado numa fazenda de criação de elefantes. Cheios de energia e travessura, eles foram rápidos em marcar território no novo espaço da Marvel: pôsteres e desenhos cobriam as janelas e paredes de cada sala. Até o departamento de vendas irradiava vigor juvenil: Carol Kalish, 27 anos, ex-gerente de loja de quadrinhos, substituiu Mike Friedrich nos contatos entre as três mil lojas e a maior editora de quadrinhos do planeta.

A vida social dos funcionários da Marvel se entrelaçava com a vida na firma de um jeito que havia anos não se via, talvez até mais do que nunca,

embora a mudança para o centro tivesse distanciado ainda mais Marvel e DC – os jogos de *softball* e as partidas de vôlei entre as duas editoras sumiram aos poucos. Em vez disso, os colegas da Marvel começaram a frequentar cinemas e restaurantes juntos, assim como a Abbey Tavern ou a Terceira Avenida. Quando chegou o verão – e, com ele, o meio turno na sexta-feira –, eles se apertavam nos carros e iam para a piscina dos pais de Ralph Macchio no subúrbio de Nova Jersey. Tom DeFalco sugeriu uma edição puramente de comédia de *O que aconteceria se?*, e a firma inteira entrou na brincadeira: o pôster central celebrava o fantástico ambiente de trabalho, assim como Stan Lee havia feito na época em que a maioria deles ainda estava aprendendo a ler.

Mas os autorretratos e perfis cartunescos que adornavam a página central não continham apenas jovens: o gerente de produção Danny Crespi e o especialista em *paste-up* Morrie Kuramoto, que montava a seção de cartas, também estavam ali, só sorrisos para os leitores. Crespi e Kuramoto eram praticamente patrimônio da firma, há décadas fazendo seu serviço em silêncio e trocando gracejos como personagens de *sitcom*. Kuramoto era o excêntrico quietinho que deixava cinza de cigarro por toda parte e perdia originais nas pilhas gigantescas que cercavam sua mesa constantemente. A mesa também era coberta de bilhetinhos e uma camada grossa de cola de borracha seca. Ele era uma contradição ambulante, que comia refeições saudáveis feitas em casa mesmo sendo um fumante compulsivo. “Ele vinha, apertava suas unhas e contava quanto tempo levava para o sangue voltar”, lembrou Ann Nocenti, “depois tocava sua testa e dizia para você comer cenoura”. Poucos que trabalhavam com Kuramoto sabiam de seu passado trágico: após o bombardeio de Pearl Harbor, ele fora expulso das Forças Armadas dos EUA por conta da ascendência japonesa; quando sua família foi enviada para um campo de internação, ele se mudou para Nova York e se matriculou na Art Students League. Agora comemorava o Dia de Pearl Harbor de forma perversa, usando um chapéu de piloto e jogando aviõezinhos de papel em quem passava perto da sua prancheta. Pintava belíssimas aquarelas no intervalo de almoço, depois amassava tudo e jogava no lixo. “Qualquer coisa, estou no escritório”, dizia ele, levando a *Daily Racing Form*¹³⁵ para o banheiro; quando batia a sorte, levava os colegas de trabalho para comer sushi.

Crespi, ex-letreiroista, era baixinho, redondo e alegre – as mulheres da Marvel coçavam sua barriga para ter sorte ou estalavam seus suspensórios vermelhos para sacanear – e usava óculos de leitura que sempre esquecia que estavam na testa. Era brincalhão, contador de histórias com voz grave e cuidava de uma floresta de plantas no seu espaço de trabalho. Havia voltado à Marvel em 1972, quando ligou para Morrie para perguntar se havia serviço. “Eu não tava nem aí para a grana”, disse. “Só queria estar lá.”

“Era tipo *Butch Cassidy e Sundance Kid*”, lembrou um integrante do Bullpen. “Tinha sempre um tirando tempo do outro e praguejando contra o outro. Morrie ia à sala do Danny para almoçar, fazia uma bagunça na mesa do outro, o Danny voltava do almoço, e eles começavam a se xingar. Eles não tinham problema algum em trocar xingamento racista. Só os deixava mais amigos.” Como se fossem um casal idoso, Kuramoto e Crespi discutiam até sobre a frequência com que deviam regar as plantas no peitoril da janela.

George Roussos, 66 anos, supervisionava a colorização de capas, e John “Pop” Tartaglione, 61, ficava com as correções. *Freelancers* que foram presença na Marvel por décadas entravam e saíam: Frank Giacoia, Mike Esposito, Joe Rosen, Joe Sinnott (a lenda que arte-finalizou Kirby em *Quarteto Fantástico*) e Vince Colletta (a – controversa – lenda que arte-finalizava quem perdia o prazo). O serviço apressado de Colletta era mal-afamado entre os artistas, mas era a salvação do editor atucanado. Era por isso que nunca lhe faltava serviço. Quando vinha buscar as páginas, Colletta chegava de cabelos grisalhos bem penteados, sobretudo impecável e meninas a tiracolo, uma em cada braço. Às vezes, pedia a Crespi para encontrá-lo na esquina, aonde chegava nos fundos de uma limousine – também cercado de belezocas – e recebia as páginas pela janela.

Jack Abel, que desenhara para a Atlas Comics nos anos 1950 e arte-finalizara para a Marvel nos anos 1960 e 1970, sofreu um derrame em 1980 que paralisou sua mão direita; Jim Shooter lhe deu vaga de editor-assistente até que ele estivesse recuperado para arte-finalizar.

Nas convenções, ninguém fazia fila para conhecer esses caras, tampouco entrevista nos fanzines. Mas, quando a Marvel Comics começou a brilhar um pouquinho mais, quando as camisetas *new wave*, os

walkmans e os Ray-Bans começaram a encher os corredores, eles se tornaram o vínculo com o passado.

× × ×

Enquanto o senso de comunidade retornava às seções de cartas e páginas editoriais, também ressurgiu a ideia de que ler Marvel Comics era mais do que uma atitude casual. Supunha-se que o fã de *X-Men* também era proficiente no mundo de *Homem de Ferro*. Como as vendas de gibis Marvel haviam crescido 20% só no ano anterior e havia um mercado direto que abastecia colecionadores linha-dura – a deixa para apostar em produtos de tiragem baixa e preço alto –, por que não montar e vender piadinhas internas e outros pormenores para os leitores mais dedicados? Havia as republicações mais caras e em papel especial de histórias de destaque que não haviam vendido bem na primeira rodada: *Giant-Size X-Men* n. 1; o *Warlock* de Jim Starlin; o *Doutor Estranho* de Englehart e Brunner. A *Marvel Fanfare* publicava o arquivo de páginas não utilizadas; *O Livro Oficial Marvel dos Cata-Piolho* [*The Official Marvel No-Prize Book*] destacava as maiores patetices na história da editora. Embora a *Crazy*, a cópia da *Mad* que a Marvel tinha há uma década, houvesse sido cancelada, sua mascote boca-suja teve destaque no *crossover Obnoxio the Clown vs. The X-Men*. A própria cosmologia do Universo Marvel virou argumento de venda. Assim como acontecia nos anos 1960, as capas se entupiram de todos os heróis que coubessem, voando, socando, dançando e se encarando. Seus uniformes policromáticos eram a estratégia certa para hipnotizar crianças menores e idosos obcecados. Vinte e um heróis lotaram a capa de *O que aconteceria se?* n. 34 e 36 foram para a de *Torneio de Campeões com os Super-Heróis Marvel* [*Marvel Super Heroes Contest of Champions*], a primeira minissérie da editora. Nas páginas finais de *Torneio de Campeões* havia “a lista completa de todos os super-heróis vivos e na ativa”, assim como seus poderes, identidades secretas e primeira aparição publicada. No especial *Fantastic Four Roast*, o cartunista Fred Hembeck desenhou garatujas de mais de sessenta personagens famosos trocando tiradas estilo *stand-up*. Carol Kalish e seu assistente, Peter David, começaram a montar a *Marvel Age*, uma revista

sobre lançamentos e bastidores que pegava o vácuo que a *FOOM* deixara ao se encerrar. Tudo se combinava para formar uma retrospectiva de 1965.

Alguns leitores, frustrados com a falta de novos personagens, mantiveram a indiferença. “A editora tomou para si a função que era dos fanzines: catalogar e discutir o que faz”, dizia uma carta no espinhoso *Comics Journal*. “Quanto falta para vermos um gibi intitulado *Seções de Cartas Marvel*, dedicado exclusivamente a elogios dos fãs? Aí só ia faltar a *Arte Amadora dos Fãs Marvel* e o informativo *Nuff Said*.”¹³⁶ Talvez alguém da Marvel tenha lido aquilo e entrado em pânico: os planos para uma publicação chamada *As Cartas Mais Estranhas dos Fãs*, já em produção, caíram do cronograma.

Mas cinismo não era a motivação dessas iniciativas, pelo menos não da parte do editorial. O *Dicionário Marvel* [*The Official Handbook of the Marvel Universe*] foi não só o ápice da nerdice, mas o momento em que a dedicação do corpo de funcionários ficou patente. Inicialmente, com doze edições de verbetes enciclopédicos sobre centenas de personagens – parecido com os dados sobre cada jogador no verso dos *cards* de beisebol –, o *Dicionário* ganhou mais duas edições para personagens “mortos ou inativos” e outra de “armas, equipamentos e parafernália”. Catalogar todo o Universo Marvel era um empreendimento descomunal, que ia necessitar de mais mão de obra que a Marvel já tivera. Embora toda a equipe tenha entrado no calvário, o projeto foi encabeçado por um esquadrão suicida: Mark Gruenwald, o encarregado da continuidade narrativa do Universo Marvel; seu assistente, Mike Carlin; Eliot Brown, hábil em projetos, como, por exemplo, a planta arquitetônica da Mansão dos Vingadores; e Jack Morelli, da equipe de produção. Eles arrastavam travesseiros e sacos de dormir, roubavam almofadas dos sofás da recepção, suportavam madrugadas de inverno colados ao calor da máquina Xerox e usavam em segredo o chuveiro da sala privativa de Jim Galton, presidente da Marvel. Com o passar do tempo, o impulso do projeto foi crescendo: chegaram a recheiar cada edição com mais de 50 mil palavras.

Tamanha dedicação não aconteceria sem Gruenwald. Em qualquer outra empresa, ele poderia ter sido o maior pesadelo do RH. Na Marvel, ele era reverenciado como uma inspiração. Depois de cumprir prazos apertados, ele resolvia que o dia seguinte seria dedicado a compor músicas sobre os colegas de trabalho. Também fazia concursos de *paddleball* (cada

raquetezinha personalizada com a caricatura do jogador), desenhava, redecorava as salas. Aos amores com uma telejornalista local, Gruenwald oferecia um dólar para cada pôster de Michele Marsh que os funcionários trouxessem do metrô; acabou tendo mais de oitenta, que cobriam cada centímetro quadrado de sua sala, servindo até para forrar gavetas. Quando cansou da brincadeira, arrancou os cartazes e decretou que todas as paredes e mesas de sua sala deveriam ficar totalmente vazias – até os telefones foram para a gaveta. O único móvel extra era uma escrivaninha onde sua filha ficava quando vinha visitá-lo, depois do colégio.

Depois da conclusão do *Dicionário Marvel*, Gruenwald lançou um programa de comédia no canal local de TV a cabo chamado *Cheap Laffs*, com Carlin e Brown. “A gente se fantasiava”, disse Ann Nocenti, que participou de vários episódios. “Mark era o diretor: ‘Vista-se de vampiro. Agora, pose de vampira.’ Era o Ed Wood no LSD.”

Também havia as pegadinhas. Muitas delas tinham como alvo Jack Abel, que por um breve período dividiu a sala com Gruenwald e Carlin, cuja imperturbabilidade (sua reação era um distraído “Ei...”) só fazia os envolvidos arquitetarem novas artimanhas. Uma vez Gruenwald deixou sobras de presunto no gabinete de Abel, que levou semanas para notar. Ao abrir a gaveta para pegar um pincel, sua comedida resposta foi: “Ei, alguém deixou o sanduíche de presunto na minha mesa... sem sanduíche”. Em outra oportunidade, Abel – que tinha o hábito de tirar breves cochilos – acordou na escuridão total, encaixotado numa fortaleza que Gruenwald e Carlin haviam construído com sofás, mesas e outros móveis das redondezas. De dentro do quarto improvisado saiu uma voz abafada e comedida: “Ei. Quem apagou a luz?”.

“Naquela hora”, diria Carlin, anos depois, “eu sabia que aqueles iam ser os ‘bons e velhos tempos’. Era daquilo que todo mundo ia falar pelo resto da vida”.

Stan Lee, na distante Califórnia, estava mais dedicado do que nunca a levar a Marvel Comics à telona. E Jim Galton, um andar acima do editorial, ainda estava atrás de outras oportunidades de licenciamento. Mas o velho bordão a respeito da ilusão de mudança parecia ter perdido força. “Tem roteiristas e artistas que acham que Shooter vai os cortá-los se tentarem algo de diferente”, opinou John Byrne. “O problema é que a

gente tinha o Marv, o Roy, o Len, que eram uns palermas, e que você tinha como engambelar fazendo uma história decente muito de vez em quando, só para continuar na série, e acham que com o Shooter vai ser a mesma coisa.”¹³⁷ Na verdade, estava mais do que óbvio que Jim Shooter queria balançar o coreto. Nova – personagem que Marv Wolfman havia criado num fanzine, uma década antes de doá-lo ao Universo Marvel – perdeu os poderes nas páginas de *ROM*. J. M. DeMatteis – que tinha escrito para a *Rolling Stone* e fora *freelancer* da DC, tendo conseguido a chance na Marvel quando Roy Thomas saiu de *Conan* – engendrou a morte de Falcão Noturno em *Os Defensores*. Na edição anual de *O Surpreendente Homem-Aranha*, Roger Stern apresentou o novo Capitão Marvel – ou melhor, *Capitã*: uma mulher negra chamada Monica Rambeau, tenente do Departamento de Polícia Portuária de Nova Orleans. Claro que o currículo da Capitã – guarda de segurança feminista que vira guerreira cósmica – não era muito diferente da ex-Miss Marvel, Carol Danvers. Uma semana depois, em *X-Men* n. 165, Claremont e Cockrum deram a Danvers novos poderes e um novo cognome de super-heroína. Singrando o espaço sideral com os X-Men e com um convite para integrar a equipe, Danvers hesitou, mas recusou, preferindo explorar o universo. “Retornar com vocês seria ir contra o que meu coração deseja – mas cumprir este desejo significa deixar para trás todo mundo, todos que amo. A Terra foi lar de Carol Danvers... mas temo que nela não exista lugar para... Binária.”¹³⁸ Presume-se que Claremont queria deixá-la bem longe das mãos enxeridas de outros roteiristas e editores. (O monólogo grandiloquente era apenas Claremontice de bônus.)

Denny O’Neil, que agora escrevia *Homem de Ferro*, começou seu plano de substituir o homem dentro da armadura: Tony Stark, numa recaída ao alcoolismo e dormindo na sarjeta, daria lugar ao colega negro James “Rhodey” Rhodes, que seria o novo Homem de Ferro.

Mark Gruenwald ofereceu *Mulher-Aranha* a Ann Nocenti, que até então só havia escrito uma história curtinha na Marvel. “Nunca aconteceu de uma heroína ter uma roteirista regular”, ele lhe disse. “Você vai dar uma nova perspectiva aos quadrinhos.” O único porém era que Nocenti teria que matar a Mulher-Aranha. “Eu acho que ele já devia ter pedido aquilo para todo mundo – e todo mundo disse não, porque é uma esquisitice matar super-herói. Mas eu não era ligada. Pensei o seguinte: ‘ok, é tipo um

boneco de papelão; é uma menina usando roupa de aranha, para enfeitar copinho plástico’. Aí eu fiz quatro edições, eu a matei e recebi cachoeiras de cartas dos fãs tristes, horrorizados. Eu não entendia os laços que a meninada constrói com os personagens. Eles são *vivos*, sabe? Foi uma bela introdução ao Universo Marvel.”

Diz-se que a ideia por trás do “Big Bang” proposto por Shooter era a seguinte: o Universo Marvel havia ficado complicado demais, o histórico dos personagens era muito extenso e complexo para criarem-se histórias novas e acessíveis. Anos depois, Tom DeFalco ainda se lembrava da proposta: “Vai ter alguma coisa nos céus para mostrar que as coisas estão mudando. E então vai ter um Big Bang, e a gente vai trazer novas versões de personagens que já existem”.

“A gente perguntou: ‘Mas por que fazer isso?’.”

“Shooter disse: ‘Temos feito muita coisa que não é do nível de qualidade que gostaríamos’.”

“A gente: ‘sim, mas vai ser com as mesmas pessoas! Não tem como a gente fazer um Big Bang nos autores’. Naquele momento, tínhamos vinte anos de continuidade, então começaríamos do zero – mas em questão de quatro ou cinco anos estaria tudo complicado de novo. A gente ia ter que fazer *reboots* constantes. Por que se dar ao trabalho?”

Doug Moench ouviu de outra forma: “Donald Blake seria morto, mas outra pessoa acharia o cajado e seria o novo Thor. Então, em vez de Thor ser médico, seria encanador ou coisa do tipo. Steve Rogers ia morrer, mas um banqueiro ia virar o novo Capitão América. Eu falei: ‘Isso é uma loucura! Não tem por que fazer uma coisa dessas!’. E Shooter insistiu. Peter Parker seria morto, outra pessoa seria picada por outra aranha, e assim por diante. Eu segui ignorando; Shooter seguiu insistindo. Chegou ao ponto em que os editores estavam ligando para mim, os editores-assistentes, até Ralph Macchio e Mark Gruenwald. Mas todos tinham medo do Shooter. Eles me viam na firma, travando batalhas épicas com o cara, berrando com ele. Acho que eu era o único que revidava. Todos os demais sentiam-se intimidados e não queriam correr o risco de demissão ou o que fosse. Eu não estava nem aí e ainda detestava o sujeito”.

Em agosto de 1982, Moench escrevia *Thor*, *Cavaleiro da Lua* e *Shang-Chi, o Mestre do Kung Fu*. *Thor* era medíocre – posteriormente ele viria a reclamar que Gruenwald não o deixava tratar a série do jeito que queria – mas *Cavaleiro da Lua* e *Mestre do Kung Fu* eram excepcionais. Depois de anos taxado como clone de Neal Adams, o artista de *Cavaleiro da Lua*, Bill Sienkiewicz, havia acertado o passo, e parecia que cada nova edição trazia mais influências e mais estilos: um pouco de Ralph Steadman, de Bob Peak, assim como de Gustav Klimt. O editor Denny O’Neil insistia em deixar *Cavaleiro da Lua* mais próximo de *Batman*, mas Moench e Sienkiewicz seguiam fazendo deliciosos psicodramas. *Mestre do Kung Fu* atingia novos patamares. Na década que passou escrevendo o título, Moench teve colaborações fecundas com os artistas Paul Gulacy e Mike Zeck, cada um deles ajudando a tirar o título da fanfarrice porrada marcial e conduzindo-o ao mundo *sexy* da espionagem. Os dois faziam experiências na diagramação das páginas, seguindo a tradição de Steranko e Starlin. Mas o terceiro colaborador superou todos. Moench encontrou seu parceiro dos sonhos em Gene Day.

Renomado por seus *layouts* de página fora do convencional e por seus penosos hábitos de trabalho (“ele faz oito horas de trabalho seguidas”, contou o arte-finalista Joe Rubinstein, “nunca sai da mesa, tem o irmão lá para lhe alcançar o café, aí ele come e trabalha mais oito horas seguidas”), Day era um funcionário da Marvel que todos consideravam absolutamente dedicado e que não tinha empecilho algum com os termos do *work-for-hire*. Ele e Moench entregavam-se por completo ao trabalho em *Mestre do Kung Fu*, o que resultou na ascendência artística do título.

Infelizmente, as vendas de *Mestre do Kung Fu* não andavam uma maravilha. A revista ainda dava lucro – praticamente tudo o que a Marvel publicava na época dava lucro – mas estava nas faixas menores, e Shooter achava que não havia como sair de lá. Estava descontente com a abordagem atípica de Day quanto à narrativa visual e regularmente solicitava que refizesse o trabalho. Não tardou para até o comprometidíssimo Day parar de topar. No que considerou “das experiências mais traumáticas da minha vida”, ele deixou a série. Shooter telefonou para Moench e disse que as vendas estavam uma ninharia havia muito tempo e que ele queria “mudanças drásticas e amplas” no título.

O *Comics Buyer's Guide* publicou uma entrevista com Moench, explicando por que ele abandonara a Marvel Comics depois de oito anos de serviço contínuo. Jim Shooter, disse Moench, o havia mandado matar o elenco de *Thor* – o *alter ego* de Thor, Don Blake, e os habitantes de Asgard. A ideia não lhe soou legal, mas a gota-d'água não foi essa. Shooter também sugerira várias maneiras para ele lidar com *Mestre do Kung Fu*. Fu Manchu, o vilão, sairia de cena. Assim como o herói. “Eu podia matar Shang-Chi, substituí-lo por um ninja, transformar Shang num vilão tipo Fu Manchu e, quem sabe, fazer um herói ninja levá-lo à justiça... Jim também sugeriu que eu dizimasse o elenco de apoio. (...) Eu tinha passado anos com aqueles personagens. Adorava-os. Falei para o Jim que não ia conseguir matar ninguém. Ele disse que eu podia continuar como estava, desde que desse novo direcionamento à série sem matar ninguém, mas complementou: ‘duvido que vá funcionar’.” Ao fim do telefonema, os oito anos de serviço de Moench à Marvel Comics haviam se encerrado. Quando Bill Sienkiewicz recebeu a notícia, decidiu que também era hora de deixar *Cavaleiro da Lua*.

A Marvel tratou da controvérsia em torno da proposta “Big Bang” numa coletiva de imprensa em setembro. De acordo com Moench, Shooter levantou-se diante de um grupo de jornalistas e rejeitou a afirmação como “alegações de ex-funcionário desgostoso”. Mas o torcer da faca, disse Moench, foi que “ao lado dele, estavam Ralph Macchio, Mark Gruenwald e todos os editores – e nenhum deu um pio. Eles ficavam me ligando, me implorando: ‘Você tem que deter o Shooter!’. Eles deixaram o Jim Shooter mentir, e com isso acabei passando por mentiroso”.

Embora as matérias falassem da “Lista de Assassinatos”, que incluiria títulos de vendas baixas como *Mestre do Kung Fu*, *Thor* e *Defensores*, e os *freelancers* e editores confirmassem em *off*, a resposta oficial da Marvel permanecia firme e resoluta: “Eu não falei para matar ninguém”, disse Shooter. “Nem Tony Stark, nem Don Blake, nem ninguém.” Mark Gruenwald, procurado pela *Comics Feature* para comentar o assunto, prometeu que Homem de Ferro, Thor e Capitão América estavam a salvo. “Nenhum deles, nem os personagens coadjuvantes, vai morrer”, disse. “Não é verdade. Eu garanto que Shooter nunca disse para matar os

personagens. Ele disse para a gente ser criativo, fazer o inesperado. Doug Moench e Jim Shooter sempre se desentenderam em termos criativos.”

Todo mundo tirou o corpo fora. “Jim teve uma ideia que queria aplicar a algumas séries, sendo que *Kung Fu* e *Mulher-Aranha* seriam as primeiras”, a *Comics Scene* atribuía a Ralph Macchio. “O Jim quer que as coisas mudem e, sendo editor, meu trabalho é executar.” Shooter, enquanto isso, enfatizava que o desgosto de Macchio pelos rumos do gibi era o que havia incitado a discussão. Ele também reviu de leve sua afirmação de que nunca havia dito a Moench para matar personagens. “Quando eu estava falando em ‘massacrar geral’”, disse, “tive dificuldades em me expressar claramente ao Doug. Eu disse: ‘Estou tentando lhe dizer que não há limites... Livre-se deles, mantenha-os... não me interessa, só faça algo diferente’”.

Enquanto o toma lá dá cá se desenrolava na imprensa, Moench, como vários que o precederam, começou a trabalhar para a DC Comics. “A única coisa que impediu que aquilo acontecesse”, Moench disse depois, “foi quando o Stan leu as matérias. Aí o Stan pisou no freio. Até hoje, muita gente ainda acha que eu sou maluco e que inventei tudo”.¹³⁹ Chris Claremont entendia o desafio de Moench. “Ele vinha escrevendo *Mestre do Kung Fu* havia oito ou nove anos e passara a ver os personagens como gente de verdade – como *amigos*. E estava sendo chamado a fazer algo com eles que ia desvirtuar todo o conceito da série e do elenco. Ia aniquilar tudo o que ele gostava. Ia destruir aquela gente em que Doug havia investido, imagino eu, muito tempo, suor, amizade e carinho. Não tinha como. Ele não podia recuar e virar um deus insensível; ele era parte da série, não estava à parte dela.”

Talvez transformar Capitão América num banqueiro fosse, como Shooter disse numa entrevista, “um exemplo para fins retóricos”. De qualquer forma, de acordo com Tom DeFalco, a ideia já estava abandonada quando os fanzines ficaram sabendo. Mas todos os elementos da controvérsia – a ideia de que alguém chegaria a *pensar* em sabotar os heróis sagrados da Marvel; o lembrete de que ainda havia tensão nos bastidores do processo criativo; o fato óbvio de que alguém estava mentindo – eram combustível para qualquer prognosticador de poltrona, qualquer autointitulado *expert*, qualquer fã transformar em ira. E a situação estava prestes a piorar.

Na manhã de 22 de setembro, Gene Day morreu de aneurisma cardiovascular aos 31 anos, poucos meses depois de ser coagido a deixar *Mestre do Kung Fu*. Sua morte podia ter sido causada por inúmeros fatores. “Gene era uma criatura de hábitos bizarros enquanto profissional”, Doug Moench escreveu numa elegia. “Fazia uma sessão gonzo de 42 horas na prancheta, aí desmoronava, aí levantava para mais 28 horas e desabava de novo. Ciclos tortuosos de trabalho. Cigarro e café a todo momento desperto. As costas estragadas devido à corcova constante do artista. Nada de exercício.” Ainda assim, começaram a circular histórias sobre uma viagem que Day fizera a Nova York para finalizar de última hora uma história da Marvel, e Day não teve opção fora varar a noite no escritório sem aquecimento, e que fora *isso o que realmente havia matado Gene Day*. E daí que as histórias continham meias verdades e exageros? Cada vez mais gente via a Marvel Comics com cara de vilã – o Império do Mal. Com os funcionários cada vez mais na defensiva, a aparência ficou ainda pior. Tom DeFalco apareceu numa coletiva e disse: “Gene Day deixou *Mestre do Kung Fu*, na qual seus incentivos rendiam umas vinte pratas por mês e foi fazer *Star Wars*, na qual o incentivo era uns US\$ 1,4 mil por mês. Se isso é perseguição, quero muito entrar na lista negra do Shooter”.

Pouco após a morte de Day, o fanzine canadense *Orion* publicou uma entrevista que o retratava como funcionário modelo. “Sou grande defensor da Marvel”, dizia o sorridente artista. “Moro na casa que a Marvel construiu. É o dinheiro deles que me dá todos os prazeres que tenho na vida atualmente.” Era possível interpretar suas palavras de mais de uma maneira: para pintá-lo como mártir ou para deixar a Marvel na lisura.

Nas semanas que se seguiram à saída de Moench, a Marvel anunciou que o editor-assistente Ralph Macchio fora promovido a editor e que *Mulher-Aranha*, *Motoqueiro Fantasma* e *Mestre do Kung Fu* seriam canceladas. Os próprios personagens acabaram cancelados. A Mulher-Aranha morreu. Johnny Blaze exorcizou o demônio Motoqueiro Fantasma. Denny O’Neil perguntou a Starlin, que já havia matado Warlock e Capitão Marvel, se teria interesse em fazer mais uma faxina: que tal matar Shang-Chi? Dessa vez, Starlin declinou.

[136](#) Termo muito utilizado por Stan Lee nos textos editoriais da Marvel, que significa “então tá falado!”. (N. do T.)

[137](#) Byrne retirou a declaração depois de Roy Thomas ameaçá-lo com um processo. (N. do A.)

[138](#) A fala também caberia a Dave Cockrum, que finalmente abandonou de uma vez por todas, suas criações de maior sucesso. Cockrum começou a trabalhar na *graphic novel* *The Futurians*, que seria publicada pela Marvel, mas cujos direitos ficariam com o autor. (N. do A.)

[139](#) Em 2011, Jim Shooter propôs outra versão. “Eu suponho que alguém, provavelmente o Macchio, pegou um papo qualquer no escritório sobre as ideias que eu propus e torceu e retorceu para usar de isca com o Doug, só para ver o circo pegar fogo”, escreveu em seu *website*. (N. do A.)

Em Sherman Oaks, Califórnia, Stan Lee presidia a Marvel productions numa casa estilo *ranchero*, na Van Nuys Boulevard. Suas reuniões se davam numa mesa de tampo de vidro que ocupava um pátio ensolarado na saída de sua sala, que tinha painéis em madeira escura, pé-direito alto e couro por todos os lados. Os negócios estavam esquentando. O roteirista Stirling Silliphant, vencedor do Oscar, finalizara a primeira versão de um piloto de *Demolidor* para a ABC. Falava-se em Tom Selleck para um filme do *Doutor Estranho*; Carl Weathers, recém-saído do sucesso de *Rocky III*, estava de olho num filme de *Luke Cage*; e Irwin Allen, o rei dos filmes-desastre, queria levar *O Tocha Humana* aos cinemas. Embora a CBS Theatrical Films houvesse aberto *Quarteto Fantástico* para revenda, Roger Corman reservou os direitos para adaptar *Homem-Aranha*, e a produtora de animações canadense Nelvana ficou com os direitos para um filme *live-action* dos *X-Men*.

Lee tinha muito que comemorar, portanto, quando visitou Nova York em janeiro de 1983. O corpo editorial estava no ápice das estripulias infantis, chegando a usar aqueles aparelhinhos de dar choque quando se aperta a mão do outro. Começaram a fazer fotos fantasiados de super-herói para usar nas capas – vários deles estrelaram a capa da última edição de *Mulher-Aranha* – e começaram a montar um gibi que consistiria somente de fotos das estripulias do escritório, no qual queriam incluir Stan, *the Man*. Lee, o primeiro mestre do picadeiro, na hora quis posar para as páginas centrais. “Convenci o Stan a ficar nu”, disse Ann Nocenti. “Tiramos uma foto dele com um gibi que cobria as partes pudentes. Aí recebi uma ligação do assistente ou sei lá o quê dele em Los Angeles, que disse: ‘O Stan pirou. Ele tá dizendo que nunca devia ter ficado nu para esse negócio aí. Por favor, não usem’. Mas ele tinha topado. Chegou a

arrancar as roupas e se deitar no sofá.” (Na pós-produção, uma fantasia de Hulk foi sobreposta ao corpo de Lee.)

Mas se havia algo que pudesse estragar o humor de Lee, era o que Jack Kirby vinha dizendo sobre a Marvel – e sobre o próprio Lee – na nova edição da revista *Spirit*, de Will Eisner. Em julho último, Kirby tirara uma folga dos seus compromissos na Comic-Con para sentar-se no *lobby* de um hotel em San Diego e conceder uma entrevista impiedosa a Eisner. Agora a bomba fora deflagrada. Quanto ao rejuvenescimento da Marvel após as demissões de 1957, ele disse: “Eu fui na tarde em que eles estavam para fechar. Stan Lee já era o editor, e as coisas andavam mal. Lembro de dizer para eles não fecharem porque eu tinha umas ideias... Senti que eu tinha que regenerar as coisas. Aí comecei a armar uma nova linha de super-heróis”.

Kirby foi ganhando impulso. Não fora Lee e Kirby que haviam concebido os super-heróis – foi somente Kirby, contra a resistência de Goodman. “Stan Lee não escrevia. Quem escrevia era eu”, insistiu. “Stan Lee só não deixava eu encher os balões. Stan Lee não deixava eu fazer os diálogos. Mas eu escrevia a trama por trás dos quadros.” Ele mais uma vez assumiu o crédito pela criação do Homem-Aranha.

O relacionamento de Kirby com Lee e com a Marvel ficou ainda mais desgastado. Lee insistiu que ele mesmo havia tido a ideia de fazer um personagem chamado Homem-Aranha, mas que a versão que Kirby desenhou não daria certo. “Não sei se foi assim mesmo, se, quando o Ditko fez a história, ele usou o uniforme que o Jack tinha criado. Eu não me lembro. Acho que o Ditko e o Jack são os únicos que sabem. Se o Ditko ainda estiver por aí, gostaria que perguntasse a ele... mas de jeito, maneira, forma algum Jack Kirby criou o Homem-Aranha. Não sei nem como ele ousa dizer isso. É a única HQ que a gente fez na qual ele praticamente não teve nada a ver, fora umas páginas que a gente nunca chegou a usar.”¹⁴⁰ Quanto à ideia de que Kirby fora responsável pela Marvel entrar nos super-heróis no início dos anos 1960? “Bom, acho que o Jack deixou o raciocínio de férias... Jack estava em casa, desenhando histórias de monstro, até o dia em que eu liguei e disse: ‘Vamos fazer *Quarteto Fantástico*’.” Lee também assumiu o crédito pelas inspirações iniciais com Hulk e Thor. “Eu falei: ‘Quero fazer um deus. Vamos fazer um deus do trovão – Thor. Ninguém faz mitologia nórdica...’. Então, se

isso não me dá o direito de dizer que eu criei, não sei mais o que é preciso.”¹⁴¹ Para os fãs, era impossível ignorar os ânimos exaltados entre Kirby e a Marvel. O caso ganhou amplo destaque após a generosa abertura da DC Comics (se não generosa, pelo menos de olho na mídia), que dera mais trabalho a Kirby na época em que o racha estava nas manchetes. Jenette Kahn e Paul Levitz levaram Jack e Roz para jantar em Los Angeles e lhes deram a notícia de que a Kenner – que fazia a linha de bonequinhos *Star Wars* – ia fazer uma série de bonecos baseada nos personagens da DC Comics. Se Kirby quisesse ser o responsável pelo *design* dos personagens dos Novos Deuses, a DC lhe daria os mesmos *royalties* que vinham sendo dados a outros criadores – mesmo que Kirby houvesse aberto mão dos direitos sobre os Novos Deuses anos antes. Além disso, a editora queria republicar sua série dos Novos Deuses dos anos 1970 em versão de luxo, com papel melhor. Kirby gostaria de concluir a saga?

O acordo da Kenner para produzir bonequinhos de Superman, Batman, Mulher-Maravilha e outros deixou sua concorrente, a Mattel, em pânico. A Mattel participara e perdera a concorrência pelos personagens DC, então agitou um acordo parecido com a Marvel, assim impedindo que a Kenner tivesse monopólio dos super-heróis. Contudo, os brinquedos de “He-Man e os Mestres do Universo” da Mattel já faziam um sucesso tremendo, e a fabricante não queria botar mais dinheiro ou investir mais num produto similar. A Mattel só queria da Marvel uma grande saga que seria lançada coincidentemente com a linha de brinquedos e que o gibi levasse o título *Guerras Secretas* [*Secret Wars*], pois, de acordo com as pesquisas mercadológicas, as duas palavras deixavam as crianças em polvorosa.

Jim Shooter ficou encarregado de dar ideias para uma série que incluísse a pilha de heróis de quem a Mattel havia comprado a licença: Homem-Aranha, Hulk, Quarteto-Fantástico, X-Men, Vingadores e uma dúzia de vilões. Foi um belo acaso, o projeto grande e perfeito para encaixar uma ideia que vinha se debatendo havia algum tempo – uma aventura que uniria vários personagens, chamada *Campeões Cósmicos* – e oportunidade para Shooter finalmente testar alterações nos heróis. Na versão anterior, ele pagara US\$ 220 por uma ideia que viera espontaneamente de um leitor

de Chicago: o Homem-Aranha ganhar um novo uniforme *high-tech*. Agora iria botar essa ideia em produção.

A Marvel vinha incrementando a interligação entre seus personagens nos últimos anos, ao perceber que o universo fictício compartilhado era parte importante do apelo. Agora todos iriam entrar juntos numa grande batalha. “Em essência”, diria Shooter, “eu estava cumprindo a sina que o Universo Marvel sempre teve”.

Pode-se dizer que *Campeões Cósmicos* queria mais era cumprir a sina do Marvel Comics Group, a divisão da Cadence Industries Corporation. O investidor Mario Gabelli vinha comprando ações da Cadence em ritmo feroz havia mais de um ano, movimentação que provocou alarme nos diretores da empresa. Em agosto de 1983, Sheldon Feinberg e seis executivos de longa-data da Cadence – incluindo o presidente da Marvel Jim Galton e o VP de negócios da Marvel Joe Calamari – fecharam o capital da empresa para deter uma tomada por outro grupo, tornando-a Cadence Management Inc. Mas, ao contrair uma dívida de curto prazo para recomprar um número substancial de ações, a CMI precisava de um aumento dramático no lucro. Foi nessa época que o nome *Campeões Cósmicos* mudou para *Guerras Secretas Super-Heróis Marvel*. O projeto entrou em produção acelerada, acompanhado de uma enchente de anúncios nas revistas da casa.

“*Guerras Secretas* foi a primeira de muitas, muitas sagas dos quadrinhos que não tinham autores estrela, mas botavam todos os personagens na mesma panela”, disse Diana Schutz, na época gerente da loja Comics & Comix em Berkeley. “A gente lia Marvel nos anos 1960 tanto por conta dos personagens quanto dos caras que faziam. Nunca que aquilo ia dar certo sem ter por trás o Stan e o Jack, ou o Stan e o Steve. Quando entramos nos anos 1970, a equação começou a pesar ainda mais para o lado dos autores, e acabou gerando as editoras independentes, o mercado direto – guiado por autores, não personagens, nem editoras que publicavam esses personagens. Em meados dos anos 1980, com o advento de *Guerras Secretas*, parece-me que a Marvel estava tentando virar a balança e puxar tudo para o lado dos personagens, não dos autores.”

Era verdade que a equipe criativa de *Guerras Secretas* – que seria escrita pessoalmente por Jim Shooter e ilustrada por Mike Zeck e John Beatty –

não era uma escalção *superstar*. O trabalho de Zeck e Beatty em *Capitão América* fizera sucesso, mas eles não tinham os seguidores devotos de um John Byrne ou de um Frank Miller – os fãs que dariam venda garantida. A verdade era que a Marvel estava fraca em roteiristas e artistas Rei Midas, que pudessem armar filas instantâneas por um gibi só com seu nome. Byrne, que já chegara a desenhar três títulos ou mais regularmente, estava amarrado como roteirista e artista de *Quarteto Fantástico* e agora de *Tropa Alfa*, cuja edição de estreia vendeu maravilhosamente bem e levou 30 mil dólares ao seu bolso, um recorde. Byrne também escrevia – mas não ilustrava – *O Coisa (The Thing)*, que não rendia grande coisa; ficou claro que não era sua máquina de escrever que movimentava as vendas. Miller aos poucos foi cedendo suas tarefas de *Demolidor* a Klaus Janson e acabou saindo de vez da Marvel, focado completamente em *Ronin*, na DC. (Depois de alguns meses, Janson, exaurido, também partiu.)

Jim Starlin e Steve Englehart, que contribuía com a subsidiária Epic da Marvel, comandada por Archie Goodwin e Jo Duffy, ganharam a companhia de Don McGregor e – assim que o processo por Howard, o Pato, resolveu-se com acordo extrajudicial – de Steve Gerber. Até mesmo Doug Moench, que não falava com Shooter, e Paul Gulacy, que deixara a Marvel havia muito tempo, assinaram com a Epic. Mas nenhum desses títulos, hermeticamente à parte da narrativa do Universo Marvel, alcançou o sucesso comercial dos grandes títulos de super-herói. A Marvel simplesmente parou de criar autores estrela.

E, então, em meados de 1983, Walter Simonson assumiu *Thor* quando a série estava à beira do cancelamento. Simonson era um veterano querido e respeitado, com mais de uma década na indústria de quadrinhos – era casado com Louise Jones e dividia estúdio com Frank Miller. Mas, apesar de suas diagramações extremamente criativas, ele ainda era um “artista dos artistas”, não exatamente uma estrela. Mark Gruenwald deu carta branca a Simonson, embora também houvesse lhe entregado uma lista de possíveis rumos a tomar com a série. As sugestões eram bem similares às que Doug Moench dizia ter recebido, incluindo uma em que Thor morria e outro herói passava a empunhar o martelo.

Na interpretação de Simonson, seria um guerreiro alienígena com cabeça de cavalo, de improvável nome Bill Raio Beta [*Beta Ray Bill*],

quem tomaria posse da arma de Thor. A capa de *Thor* n. 337 trazia a imagem horripilante de Bill Raio Beta em toda a realeza asgardiana, destruindo o logotipo com o Mjolnir e vindo na direção do leitor. Lá dentro, as estrelas a rebentar no espaço sideral, espaçonaves gigantes e arquitetura nórdica cuidadosamente pesquisada por Simonson transmitiam mais exuberância do que já se havia trazido a *Thor* desde Kirby. A edição esgotou em questão de dias, uma surpresa que fez os lojistas se avivarem de um jeito que não acontecia desde *Howard, o Pato* n. 1. O que Frank Miller havia feito por *Demolidor*, Simonson havia feito por *Thor*, da noite para o dia.

Em certo sentido, foi a apologia do plano Shooter de forçar mudanças drásticas em títulos estagnados. Shang-Chi fora aposentado, e Tony Stark e Don Blake substituídos por um novo Homem de Ferro e um novo Thor. Havia também a nova Capitã Marvel. Motoqueiro Fantasma e Mulher-Aranha haviam morrido. Nas páginas de *Doutor Estranho*, Roger Stern enfiou uma estaca no Drácula marveliano, o qual Marv Wolfman e Gene Colan haviam passado quase uma década desenvolvendo. E era como se ninguém desse bola.

Shooter podia até rir da situação. Pediu ao cartunista Fred Hembeck se ele queria fazer uma sequência do seu hilário *Fantastic Four Roast*. Quando Hembeck quis saber se Shooter tinha algo de especial em mente, ele disse: “Por que você não mexe nessa controvérsia Big Bang que anda rolando? Quem sabe você faz algo engraçadinho em cima disso?”. Hembeck iniciou os trabalhos em *Jim Shooter destrói o Universo Marvel* [*Jim Shooter Destroys the Marvel Universe*].

Houve um momento, não muito tempo antes, em que a Marvel estava tão desesperada por capital que ficaria de quatro para combinar um *crossover* com a DC Comics – especialmente se fosse desenhado por George Pérez, cuja fama só crescera desde que ele havia deixado a Marvel e embarcado em *Os Novos Titãs*. Mas, ao longo de 1983, as duas editoras envolveram-se numa briga de faca quanto ao encontro *Liga da Justiça da América/Vingadores*, conflito que se estendeu por inúmeras páginas editoriais e acabou espirrando em entrevistas nos jornais dirigidos aos fãs e em painéis das convenções. O nó do desacordo era a velocidade com que

Jim Shooter exercia seu direito de aprovação sobre a trama proposta; a Marvel acabou abandonando o barco.

Afinal, ela podia. As vendas em banca, por milagre, haviam parado de cair. Mas o sucesso mesmo era a loja especializada em quadrinhos, onde o crescimento era tremendo. As vendas no mercado direto aumentaram 46% em 1982 e depois mais 32% em 1983. Uma precipitação de minisséries não só forneceu o fluxo constante de edições número um, “de colecionador”, mas também uma maneira conveniente de testar o mercado para uma série regular. Já estavam em produção minisséries com Gavião Arqueiro, Manto e Adaga, Pantera-Negra, Falcão e uma segunda equipe dos Vingadores, constituída por personagens que não se encaixavam na principal (acabou-se decidindo por situá-los em Los Angeles, naturalmente, e batizá-los Vingadores da Costa Oeste [*West Coast Avengers*]). Também estavam em planejamento minisséries com Homem-Máquina [*Machine Man*] e os Eternos, nenhum dos quais merecera atenção desde que haviam sido criados por Jack Kirby. Mas a galinha dos ovos de ouro estava mesmo nos derivados de X-Men que tinham passagem rápida pela prateleira: *X-Men e Micronautas*; *Illyana e Tempestade*; *A Bela e a Fera* [*The Beauty and the Beast*] (que coestrelava Cristal, confirmação cabal da teimosia da Marvel, e o X-Man Fera); *Kitty Pryde e Wolverine*. O Fera ingressara na equipe dos *Defensores*, que agora também incluía dois ex-X-Men, Anjo e Homem de Gelo.

Carol Kalish, que ainda nem havia chegado aos trinta anos, era peça essencial no sucesso da Marvel. Ela advogara várias políticas que beneficiaram os lojistas – o programa de anúncios coparticipativo, o programa de estantes para gibis, o programa de incentivo a máquinas registradoras – ao perceber que o crescimento prolongado da editora dependia da saúde financeira deles. Ela distribuía exemplares do livro *Marketing de Guerrilha*, de Jay Conrad Levinson, aos donos das lojas; convencera a Marvel a aceitar a devolução das edições tapa-buraco, feitas de última hora. Também empreendeu esforços para conseguir distribuição na Waldenbooks e na B. Dalton.

Ela tinha tanto amor pela venda quanto pelos quadrinhos. Os lojistas eram apaixonados por ela. Vista por muitos como a pessoa mais inteligente do mercado de quadrinhos, ela cumpria o papel de *Young*

Urban Professional e comunicava-se com regularidade em empresariês refinado, embora também falasse a linguagem do fã devoto – afinal, *ela* era uma fã devota. “Carol ia visitar as lojas, levava as pessoas para jantar, perguntava o que vendia, o que os fãs queriam ver”, disse Diana Schutz. “Depois do jantar, era o cartão da Marvel que pagava tudo. E, se alguém dissesse: ‘Tem certeza? Você vai pagar para a mesa toda?’, Carol *sempre* era do raciocínio que o dinheiro gasto em levar lojistas para jantar era mais um prego no caixão de alguma série que ela detestasse, tipo *Cristal*. *Cristal* era uma que ela estava louca para que fosse cancelada.”

Kalish, extrovertida e motivada, conquistou a lealdade total de seu chefe, Ed Shukin, e do assistente, Peter David. Mas não era tão querida em outras partes da Marvel. “Havia uma boa dose de hostilidade e desconfiança”, disse David a respeito da relação entre o editorial e o departamento de vendas. “O editor não entendia por que precisavam de um departamento de vendas. Tinham medo que as vendas fossem virar o rabo que abana o cachorro. Não queriam que as histórias deles fossem definidas pelas vendas, queriam apenas que fossem guiadas pela criatividade.”

Shooter era dado a repetir o que Stan Lee lhe dissera, depois que ele ligou em pânico para saber mais dos rumores de que a Marvel ia matar seus personagens. “Se os gibis forem bons, as vendas acontecem por conta própria.” Não era uma filosofia com a qual o pessoal de vendas e do *marketing* concordava.

Peter David – ex-jornalista que vinha fazendo propostas a Denny O’Neil para escrever *Cavaleiro da Lua*, sem sucesso – viu-se no centro de um embate público entre o editorial e o *marketing*. David, encarregado de distribuir *previews* de material vindouro nos eventos, estava entregando fotocópias de páginas de *Tropa Alfa*. O problema era que a Marvel estava divulgando que um integrante da Tropa ia morrer na edição n. 12, que ainda não havia saído, e as fotocópias da edição n. 13 incluíam a cena de um sonho no qual o herói morto erguia-se da cova. Quando Byrne viu as fotocópias com *spoilers*, descobriu onde ficava a mesa de David e foi berrar com ele. Byrne derrubou móveis e saiu batendo a porta. (Um quarto de século depois, os dois ainda estavam discutindo pormenores do caso em fóruns na internet.)

A verdade, porém, era que as metas de Shooter e as metas de Kalish estavam em ótima concordância, e nada demonstrava melhor a marcha sincronizada dos dois que *Guerras Secretas*, que acabou saindo em janeiro de 1984. A Mattel não ajudou – além dos brinquedos estarem com meses de atraso, eles não iam botar muito *marketing* em cima. Mas as colunas “Bullpen Bulletins” de Shooter e os artigos na *Marvel Age* martelaram nas mentes tanto de leitores quanto de lojistas: *essa HQ vai mudar tudo na vida desses personagens, e é por isso que você vai comprar.*

A trama de *Guerras Secretas* era simplória: uma energia sobrenatural chamada Beyonder transporta dezenas de super-heróis e supervilões para um planeta chamado Mundo Bélico, onde diz para eles entrarem em conflito. “Venho do além!”, brada a voz cósmica. “Destruam seus inimigos e todos os seus desejos serão realizados!” Pode-se dizer que a brigalhada de *Guerras Secretas* ia contra tudo o que tornava a Marvel Comics especial – embora houvesse os bate-bocas e os mal-entendidos de sempre entre os mocinhos e algumas páginas em que o Senhor Fantástico tinha um flerte com o pacifismo (e posicionava-se contra),¹⁴² o maniqueísmo era dominante. Em tramas recentes de *X-Men*, Chris Claremont havia feito das tripas coração para transformar Magneto num personagem comovente, sobrevivente de Auschwitz, talvez até nobre, que fizera as pazes com os X-Men; em *Guerras Secretas*, ele era mais uma vez reduzido a ideólogo violento que derrubaria todos que se interpusessem na sua rota sonhada de paz. Os vilões eram ou bandidinhos ou megalomaníacos. Com uma exceção.

O Homem-Molecular [*Molecule Man*] era o personagem que certamente mais fascinava Shooter. Vilão descartável que Lee e Kirby haviam criado lá no início do *Quarteto Fantástico*, o Homem-Molecular era apenas o camaradinho Owen Reece até que o acidente numa usina nuclear lhe deu os poderes para reorganizar a matéria. Ele fora reaproveitado algumas vezes por Steve Gerber e Len Wein nos anos 1970, mas era Shooter quem havia focado a abordagem *nerd* vingativo em algumas edições de *Vingadores*, transformando Owen Reece num sociopata estranhamente simpático. “Quando ganhei meu poder”, explicou Reece, “eu queria me vingar do mundo inteiro, pois passei toda a minha vida sendo vítima. Não sabia como fazer... até agora!”. No fim da história, Reece aceitou consultar-se com um terapeuta. Agora, em *Guerras Secretas*, Shooter fazia

Reece pregar a iluminação para os rufiões à sua volta, que só ficaram mais raivosos ao perceber que ele podia incinerá-los ao seu bel-prazer.

Mas a trama do Homem-Molecular foi abandonada sem resolução, substituída por explosões e discursos sobre “jamais desistir”. As palavras do Senhor Fantástico seriam as que mais ecoariam na mente dos leitores. “Por que um ser tão distante de nós e tão poderoso como o Beyonder nos faria atravessar o universo para um torneio tão imbecil de gladiadores, tão simplista, do ‘bem contra o mal’? Será um deus louco? Um idiota cósmico? (...) Tem de ser mais que isso... mas que outro propósito pode haver?” Era melhor não pensar demais. Como Shooter viria a dizer, o gibi era simplesmente uma maneira de “ensinar às crianças como brincar com os bonequinhos”.

Guerras Secretas nunca viria a transcender a mistura suspeita de diálogos expositivos e clichês. Os personagens estavam sempre reafirmando suas motivações. Para agradar a Mattel, introduziram-se três novas personagens femininas – mas uma não passava de uma nova Mulher-Aranha, e as outras duas eram esculturais lutadoras de luta livre. O dinamismo na arte de Mike Zeck começou a sofrer quando Shooter passou a fazer solicitações constantes de redesenho, insistindo em mais planos de aberturas e mais planos abertos ao nível dos olhos. O prazo estourou e Bob Layton entrou para auxiliar em algumas edições; ao retornar, a contribuição de Zeck ficou limitada a representações diretas dos *layouts* que Shooter fazia com bonecos de palitinhos, o análogo visual das regras de narrativa diretas e claras que defendia. Quando a última edição enfim ficou pronta, Zeck, emocionalmente fatigado, recebeu uma garrafa de Dom Perignon de Shooter acompanhada da carta que dizia: “A guerra acabou”. Zeck abriu a garrafa e entornou todo o vinho.

No fim das contas, havia sinais de que as sobras dos planos Big Bang de Shooter haviam sido encaixadas na série: *Guerras Secretas* n. 11 terminava com “o choque” mencionado nas primeiras reuniões, e a chamada da capa do n. 12, a última edição, dizia “Depois do Big Bang!”. Mas, fora alguns uniformes novos e uma nova Mulher-Aranha, nada de mais havia se alterado no Universo Marvel. E talvez fosse justamente isso que os fãs queriam.

Os primeiros sinais dos propósitos comerciais de *Guerras Secretas* apareceram no primeiro mês de 1984, com uma edição de *Surpreendente Homem-Aranha* interligada à saga. Tom DeFalco e o artista Ron Frenz haviam assumido o título assim que *Guerras Secretas* estava tomando forma, e um de seus presentes de boas-vindas foi uma edição para a qual Roger Stern já havia feito o argumento, na qual o novo uniforme negro do Homem-Aranha apareceria pela primeira vez. Já que grande parte da editora dizia que a sacadinha do novo uniforme seria um desastre, DeFalco se meteu a escrever outros títulos do Homem-Aranha enquanto os roteiristas regulares recuavam; ninguém queria saber daquilo, principalmente depois da notícia do novo uniforme vazar. “Temos uma pilha de cartas de fãs dizendo que a ideia é péssima”, lembrou DeFalco. “Chegou ao ponto de Shooter vir falar comigo: ‘Em qual edição o Homem-Aranha vai ficar com o uniforme negro?’. E eu respondi: ‘Na 252’. E ele: ‘Pode se livrar do uniforme na 253. As vendas vão vir abaixo; todo mundo está odiando’. Tive uma longa discussão com ele e o convenci de que tínhamos que manter pelo menos oito edições. Eu falei: ‘A gente tem de o *introduzir* antes de se livrar’.”

DeFalco e Shooter nem precisavam ter se preocupado – quando a Mattel ficou sabendo do novo uniforme do Aranha, ficaram contentíssimos. Iam poder vender duas versões do herói de brinquedo. “No dia em que estávamos despachando a edição”, disse DeFalco, “entra o Shooter e diz: ‘Ah, a propósito, deixe o uniforme negro’”.

Em 1. de fevereiro, um dia depois de *Surpreendente Homem-Aranha* n. 252 chegar às bancas, Eliot Brown e Tom DeFalco foram à Califórnia para sessões de autógrafos em lojas de quadrinhos. *Homem-Aranha* n. 252 era uma recordista instantânea, uma surpresa ainda maior que a primeira edição de Walter Simonson em *Thor*. Quando chegaram à primeira loja, não havia sobrado nada para DeFalco assinar – o estoque havia acabado. Enquanto isso, Ron Frenz dava autógrafos no Canadá e viu a edição ser vendida por cinquenta dólares. “Os bombeiros fecharam a loja porque tinha muita gente”, disse ele. “Parecia *No mundo de 2020...* A multidão começou a empurrar a mesa cada vez mais para trás, porque era uma massa sem fim, desorientada. A mesa começou a me prensar. Pareceu coisa dos Beatles, algo que ninguém esperava.”

Uma semana depois, DeFalco foi ao Atlanta Comics Festival, onde Jim Shooter, curtindo os holofotes após *Guerras Secretas* n. 1, ria participativamente, enquanto alguns de seus amigos e funcionários de maior confiança – incluindo John Byrne, Mark Gruenwald, Mike Carlin e Tom DeFalco – faziam a versão em quadrinhos de uma fritada. Quando voltaram a Nova York, parecia que as coisas estavam para melhorar: numa virada sensacional, Bill Sarnoff, da Warner Publishing, a empresa-mãe da DC, ligou para Shooter e disse que, embora os super-heróis DC fossem tudo no licenciamento, os gibis só perdiam dinheiro. Sarnoff perguntou se a Marvel tinha interesse em comprar a licença e publicar sete títulos da DC. A Marvel começou a negociar os direitos de *Superman*, *Batman*, *Mulher-Maravilha*, *Lanterna Verde*, *Novos Titãs*, *Legião dos Super-Heróis* e *Liga da Justiça da América*. Shooter projetou que a aquisição da Marvel resultaria em 39 milhões de exemplares em acréscimo de vendas nos dois primeiros anos, a um lucro de US\$ 3,5 milhões, menos impostos. Não era só uma oportunidade lucrativa que caía no colo da Marvel; a remoção da concorrente chefe seria “livrar-se de um incômodo”, como Shooter destacou em memorando.

Mas a oportunidade apareceu na hora errada. Uma semana depois, em 28 de fevereiro, a First Comics abriu processo contra a Marvel e a World Color Printing – a gráfica que atendia quase toda a indústria – por “atuação cartelista e anticompetitiva”. O processo dizia não só que a Marvel ganhava descontos especiais da World Color, mas também que a editora estava entupindo o mercado com seus produtos, propositalmente, na tentativa de afogar a concorrência incipiente. A Marvel não ia querer cortar sua investida em novos títulos, mas a empresa decidiu que assumir as rédeas de grandes personagens do universo DC, naquele momento, não viria a calhar.

Shooter ficou desapontado. Mas não foi uma perda tão devastadora. A Marvel, pensou ele, podia criar seu próprio novo universo.

¹⁴⁰ Em 1977, Lee escreveu um artigo de cinco páginas sobre a criação do Homem-Aranha que não fazia menção ao envolvimento de Jack Kirby; o nome de Steve Ditko aparecia apenas uma vez. A revista *Quest* publicou o artigo de Lee na edição de julho, com o título “Como inventei o Homem-Aranha”. (N. do A.)

[141](#) Tenha Lee notado ou não, Thor na verdade já aparecera em *Tales of the Unexpected* n. 16, da DC, em 1957. Na história “O Martelo Mágico”, um homem encontra o martelo de Thor e ganha o poder de controlar as tempestades. O artista era Jack Kirby. (N. do A.)

[142](#) Nas páginas de *Quarteto Fantástico*, a história “O julgamento de Reed Richards”, de John Byrne, Reed Richards havia defendido que Galactus era um ser essencial ao universo, nem bom nem mau. Mas em *Guerras Secretas* n. 9, Reed Richards concluía: “ainda não estou certo de que, no grande esquema cósmico, o que fazemos é o certo – mas sei que quero muito ver o nascimento de meu filho, Capitão! Quero isso mais do que tudo! E é por isso que vou lutar!”. (N. do A.)

Ao perceber que o 25º aniversário de *Quarteto Fantástico* n. 1 – E, portanto, do Universo Marvel – estava chegando, Jim Galton reuniu executivos e VPs para falar quais publicações estariam em destaque no cronograma. A primeira ideia de Shooter tinha elementos que já eram conhecidos. “Propus que fizéssemos um Big Bang – ou seja, encerrar o Universo Marvel, dando conclusão dramática e permanente a todos os títulos”, ele disse numa entrevista posterior. Seguindo o plano, todos os personagens seriam reformulados, e os criadores de heróis clássicos, como Kirby e Ditko, receberiam os *royalties* que não existiam um quarto de século atrás. “Dali em diante, poderíamos incluí-los no programa de incentivo padrão dos autores, que eu instaurei, pois os personagens que eles haviam criado tempos antes seriam reapresentados como se fossem novos.” A proposta saiu derrotada. Shooter então sugeriu um novo universo ficcional, que não teria relação alguma com o universo presente da Marvel. Ganhou autorização e recebeu orçamento de US\$ 120 mil para lançar vários títulos ao longo de dois anos, durante as comemorações de aniversário de 1986.

Enquanto isso, com *Guerras Secretas* ainda rolando, Jim Shooter tinha um universo inteiro a consertar. Ele não parecia muito contente com a forma como outros roteiristas vinham lidando com os títulos. “Eu acho que o Shooter pensava que alguns personagens não estavam sendo representados de forma apropriada”, disse Tom DeFalco. “A *essência* deles não estava aparecendo, sabe? Ele queria usar aquilo como oportunidade para nos mostrar como se faz.”

“Vendeu como água”, foi o que John Byrne disse quanto a *Guerras Secretas*. “Mais do que qualquer coisa na época. Shooter botou na cabeça que tinha uma justificativa. Ele se convenceu de que o motivo não era só porque tinha tudo que é super-herói. Vendeu porque era brilhante.” Agora até Byrne recebia as provas de impressão com nota, as mesmas das quais

Doug Moench reclamava. “Imagine que você voltou para o colégio. ‘C menos. Vamos conversar.’ E ele ainda acoplava bilhetinhos: ‘Confira *Guerras Secretas* e veja como se faz.’ (...) Não acho que eu me daria ao trabalho de conferir *Guerras Secretas* para ver como se faz alguma coisa, fora limpar a bunda.”

Fez-se pressão geral para *Guerras* ganhar destaque em outros títulos Marvel, como evidenciou um memorando de humor negro que foi postado no Bullpen:

Data: 27 de abril de 1984

De: Jim Shooter

Para: Editores

Assunto: Guerras Secretas

Como não tenho seção de cartas para ficar falando de Guerras Secretas (nem de mim mesmo), gostaria de uma ajudinha. Que tal publicar na seção de cartas de vocês, durante todo este ano, menções de como meu serviço é maravilhoso e que, ao ser editor-chefe, e assim autoridade máxima sobre todos os personagens e, por conseguinte, Deus Uno do Universo Marvel, meu trabalho é absolutamente perfeito. Definitivo, quem sabe. Me parece que este é nosso único entrave atual – que os personagens não são exatamente ~~tão chatos e insossos~~ os mesmos que aparecem em suas séries regulares. Se vocês pudessem dar uma palavrinha sobre minhas fantásticas habilidades, a gente poderia ~~engambelar os merdinhas~~ esclarecer a nossos caríssimos leitores que, apesar das diferenças entre o meu estilo e os dos outros roteiristas, estamos tratando dos mesmos personagens. ~~Só que eu escrevo melhor.~~ Vamos puxar a legitimidade, tá legal?

O memorando vazou para o *Comics Journal*, e um porta-voz da Marvel confirmou sua veracidade. O editor-assistente Eliot Brown então peitou a responsabilidade e disse que havia armado um embuste. Shooter não quis comentar. Independentemente de quem fosse o verdadeiro autor, o memorando retratava uma sensação que todos na Marvel conheciam: ninguém entendia os personagens melhor que Jim Shooter. *Capitão América* estava chegando à tricentésima edição, e Shooter começou a reescrever de última hora os diálogos da série. O roteirista J. M. DeMatteis estava no meio de uma trama com mais de um ano,

arquitetando um clímax no qual o Caveira Vermelha, o arqui-inimigo do Capitão América havia meio século, iria morrer. Capitão América, exaurido, jogaria seu escudo no Rio Leste, abandonaria o posto e iria buscar a vida com mais significado como Steve Rogers. “Minha ideia”, disse DeMatteis, “era o Capitão América dizer: ‘Sabe o que mais? Passei quarenta anos dando soco e derrubando prédio na cabeça de cada um desses. Tem que ter outro jeito’. Ele ia virar um ativista global pela paz e, com isso, atrair um monte de encrenca – o governo se voltaria contra ele, todos os heróis Marvel se voltariam contra ele, só Doutor Destino e Príncipe Submarino ficariam como seus aliados. Eu havia resgatado o Bucky dos anos 1950 e o transformado no Nômade; Nômade ia acabar pirando com esse negócio e, no fim da trama, ia assassinar o Capitão América”. Corvo Negro [*Black Crow*], indígena norte-americano criado por DeMatteis, seria o novo Capitão.

Em certo sentido, o plano de DeMatteis era um eco daqueles antigos rumores do Big Bang de que Steve Rogers morreria e um novo Capitão América assumiria seu lugar, mesmo com um viés de radicalismo político. Mas, enquanto DeMatteis e seu artista seguiam com as edições, Jim Shooter deu uma espiada no Steve Rogers que jogava fora o escudo nas páginas finais do n. 300 e insistiu que aquilo não poderia acontecer – “o Capitão América”, disse, “nunca agiria assim”. Shooter cortou a edição dupla ao meio e a reescreveu por conta própria. Steve Rogers não ia ter crise de fé, e o Corvo Negro nunca ia virar Capitão América. Desgostoso, DeMatteis largou o título que vinha escrevendo havia três anos.

Depois da publicação de *Guerras Secretas*, editores, roteiristas e artistas da Marvel começaram a se perguntar se Jim Shooter tinha certeza do que ele mesmo queria. Claro que Shooter não era o único com instinto territorial sobre os personagens que a Marvel detinha – Stan Lee passou anos querendo o controle do Surfista Prateado. E, sendo cabeça do departamento editorial, Shooter estava no direito – era seu dever, aliás – de zelar pelos personagens.

O editor-chefe, contudo, ainda estava aberto à argumentação de seus editores, ainda disposto a arriscar. O novo artista de *Novos Mutantes*, Bill Sienkiewicz, já vinha passando por uma grande evolução em *Cavaleiro da Lua*, antes de ele e Moench caírem fora. Agora, mais de um ano depois, seu trabalho era diferente de tudo o que se via nos gibis de super-herói.

Sua primeiríssima página trazia uma cabeça de urso que se transformava em palavras cruzadas que se transformavam num cobertor; nas páginas seguintes, parecia que ele havia deixado o pincel cair, espirrando nanquim por tudo. Para aproveitar a experimentação amalucada de Sienkiewicz, Chris Claremont e a editora Ann Nocenti lhe passaram a ideia de um personagem hiperativo, biônico e transmorfo. Havia também a pintura semiabstrata na capa, primeira de uma série que testaria os limites do estilo visual Marvel. “Eu o deixava fazer as capas mais piradas que pudesse”, disse Nocenti, “porque a gente queria explodir a Marvel *old school* e criar uma coisa contemporânea”. Sienkiewicz começou a trabalhar com materiais variados, algo que poucos artistas desde Jack Kirby haviam feito: “Fui à Rádio Shack e comprei placas de circuito e transistores, aí soldei os transistores até formar um desenho, pinteí por cima, coleí na pasta para modelagem, passeí fio e fita e pinteí toda a colagem de biocircuito”.

Derramaram-se cartas, tanto de elogio quanto de terror. Uma delas, escrita em giz de cera e destinada a Shooter, dizia simplesmente “CHUTA ELE, JIMMY, ANTES QUE ELE DESTRUA TUDO”. Mas os leitores compravam compulsivamente – tentando entender se odiavam ou se amavam, mas mesmo assim comprando. Durante certo período, pelo menos, Shooter deixou Sienkiewicz com a rédea solta.

“Com o Jim era isso”, disse Nocenti. “Era um cara meio tradicional, mas, se você insistisse, ele enxergava o futuro.”

Claro que abraçar o que era novo também significava livrar-se do que era velho. Para dar lugar a Bill Sienkiewicz, Sal Buscema – cujo estilo firme e sério contrabalançara o absurdismo dos *Defensores* de Steve Gerber e do *Capitão América* de Steve Englehart – fora tirado de *Novos Mutantes*. “Eu sabia que não se pode ter um artista tradicional numa coisa feita para atrair novos leitores”, disse Nocenti. “Acho que a ligação mais difícil que fiz na Marvel foi para o Sal Buscema. Fui bem franca – franca até demais: ‘vou tirar você da série’. Ele me perguntou por que, e eu disse: ‘você é muito tradicional. A série precisa de frescor’. Primeiro ele ficou pirado, depois magoado. Então ele deu a volta por cima, e a edição seguinte de *O Incrível Hulk...* ficou do cacete. Era uma mensagem do Sal para mim: ‘quer ver o

que eu faço’? Ele veio com todas as armas.” Nem todo mundo, porém, poderia recorrer ao *Hulk* para se provar.

Shooter tinha a reputação de manter a mão de obra das antigas, os caras que haviam passado décadas na indústria, sempre na ativa – não apenas Vinnie Colletta, mas também Don Perlin, Mike Esposito e Frank Springer. Mas começaram a circular histórias de aposentadoria compulsória de veteranos. Enquanto o arte-finalista Chic Stone recuperava-se de um ataque cardíaco, recebeu um despacho de Shooter que fechava as portas em termos de serviço na Marvel. “A carta era basicamente duas frases”, lembrou-se Stone. “Na prática, ela dizia: ‘Caro Chic, seus serviços não serão mais necessários na Marvel Comics. Se aparecer alguma coisa, a gente avisa’.”

Quando o contrato de Jim Mooney expirou, ele enviou uma carta a Shooter pedindo explicações. “Recebi um bilheteinho”, lembrou Mooney. “‘Aposente-se.’ Estou parafraseando, mas não muito. Não era tão curta, mas na prática era isso.”

Nos últimos anos, Don Heck, o artista original do Homem de Ferro, vinha tomando várias bordoadas e já se sentia pouco quisto mesmo antes de Harlan Ellison e Gary Groth brincarem que ele era “o pior artista do mundo” numa conversa no *Comics Journal*. Depois que Jim Shooter aceitou a sugestão da DC de contratar Heck para substituir George Pérez em *LJA/Vingadores*, Pérez disse que só podia ser blefe. “Shooter”, ele disse, “sabe muito bem que Heck não vai fazer essa série vender”.

Jack Kirby não estava procurando trabalhos novos na Marvel, mas ainda queria recuperar seus trabalhos *antigos*. Era o que vinha fazendo desde os anos 1970, quando a editora começou a devolver originais em troca da assinatura de uma declaração de cessão de direitos. (Na época, disse Kirby, ele “implorou e adulou” por páginas recentes, “mas quando falei que queria de volta o material dos anos 1960 me disseram que era valioso demais”.) Em 1983, a editora reviu pilhas de originais e finalmente começou a devolver páginas antigas aos artistas – mas com um formulário de liberação em que eles deviam reconhecer o *status* delas como *work-for-hire*. Só que o depósito do material era uma bagunça, pelo que disseram a Kirby, e o inventário havia se perdido. O sal na ferida era que essas páginas sempre apareciam para venda nas convenções.

Kirby contou ao *Comics Journal* que ninguém na Marvel ouvia seus problemas, e o fez em tom furioso, o que não lhe era característico. “Eles não dão a mínima”, disse. “Eu estou resoluto: sei que contribuí muito quando essa gente precisou de mim, e isso é muita ingratidão. Cheira a lixo.”

Kirby ficou assistindo originais antigos serem devolvidos a Steve Ditko, Dick Ayers e Don Heck, entre outros. Circulou que várias páginas haviam sido roubadas da Marvel, enquanto outras estavam em prateleiras enferrujadas e prestes a desabar num depósito. Então, em agosto de 1984, Kirby recebeu uma lista dos originais que a Marvel havia conseguido reaver – apenas 88 das 8 mil páginas que ele enviara ao longo dos anos 1960. Acompanhando a lista, havia um formulário de quatro páginas que nenhum outro artista fora convocado a assinar. Ele só poderia vender os originais se o comprador assinasse um formulário da Marvel; não poderia fazer cópias dos originais; não poderia exhibir os originais em público; daria à Marvel acesso aos originais quando ela assim exigisse; e, se a Marvel quisesse fazer alterações na arte, tinha liberdade para tanto.

Kirby recusou-se a assinar. E engrossou o discurso. “Não cooperei com os nazistas e não vou cooperar com eles”, disse. “Se deixar que façam isso comigo, estou deixando que façam com outros.” Enquanto o impasse seguia, a Marvel viria a afirmar que os Kirbys, por meio de advogados, estavam ameaçando a editora de processo pelos direitos sobre os personagens que Jack havia criado. “Nunca tentamos recuperar os direitos”, Roz Kirby disse a Shooter durante uma acalorada discussão em 1985, durante uma convenção. “Vocês que estão inventando essa.”

Na época, porém, o advogado dos Kirbys havia mesmo entrado no assunto de reaver direitos sobre Homem-Aranha, Hulk e Quarteto Fantástico – depois que um anúncio na *Variety*, falando dos planos para o filme do *Capitão América*, pela Cannon Films, creditou o personagem não a Joe Simon e Jack Kirby, mas a Stan Lee. O imbróglio partiu para o lado pessoal. “Eu salvei o lombo da Marvel”, disse Kirby numa entrevista na qual comparou Lee a Sammy Glick, o protagonista Judas de *O que faz Sammy correr?*, de Budd Schulberg. Quando questionado se ele pensaria em trabalhar novamente com Lee, foi firme. “Não. Não. De jeito nenhum. Só se eu também tivesse aceitado cooperar com a SS. Stan Lee é quem ele é... Tem os sonhos dele e o jeito dele de alcançar esses sonhos. Eu tenho

os meus sonhos, mas alcanço do meu jeito. Somos pessoas diferentes. Acho que estamos diametralmente opostos. Não tinha como falar com a SS. Eu tentei. Eu falava com eles e dizia: ‘Ô, meus camaradas, vocês não estão caindo nessa patacoada, né?’. Eles diziam: ‘Ah, a gente acredita sim’. Era uma crença arraigada. Eles eram doutrinados. E o Stan Lee é a mesma coisa. Ele foi doutrinado a ser daquele jeito e vai ficar assim para sempre. Em algumas coisas ele vai se beneficiar, em outras vai sair perdendo. Mas ele não precisa acreditar em mim.”

Pelo jeito, não tinha mesmo. Depois de refutar as versões de Kirby quanto à criação do Quarteto Fantástico, de Thor, de Hulk e Homem-Aranha (“Tudo saiu do meu porão”, dizia Kirby), Lee ficou irritado. “Não sei bem o que o Jack anda dizendo. Parece que estou ouvindo o falatório de um homem muito amargurado, do qual só posso ter pena. Não sei mesmo qual é o problema.”

Vinte anos depois do disco da Merry Marvel Marching Society atestar o júbilo em família no Bullpen, estava tudo desmoronando. Sol Brodsky morrera em junho de 1984; Lee enviou um tributo de Los Angeles, mas não compareceu ao funeral. Numa noite de quinta-feira, em março de 1985, Morrie Kuramoto morreu de ataque cardíaco no metrô, voltando da Marvel. Danny Crespi – melhor amigo e parceiro constante de Kuramoto nas brincadeiras – morreu dois meses depois, aos 59 anos. Mantivera a leucemia em segredo, indo ao Bullpen todo dia, sem contar a ninguém.

Quase imediatamente após a última edição de *Guerras Secretas* sair, Carol Kalish palestrou num encontro de donos de lojas de quadrinhos. “Vamos ser sinceros”, ela disse. “*Guerras Secretas* foi uma porcaria, não foi?” (Os lojistas concordaram unanimemente.) “Mas não vendeu?” O salão deu vivas.

“Bom, então podem se preparar para *Guerras Secretas 2!*”

Durante a publicação do primeiro *Guerras Secretas*, Shooter disse aos jornalistas que não queria escrever uma continuação – se houvesse uma, disse ele, era melhor botar Tom DeFalco para fazer. Seja lá qual tenha sido o motivo, porém, Shooter acabou decidindo mantê-lo para si, e DeFalco, que editara a primeira série, não voltou. Bob Budiansky tirou o palitinho menor e acabou com o cargo de editor de *Guerras Secretas II*. “Quando se herdava uma série que tinha Jim Shooter como roteirista”, explicou

Budiansky, “o tradicional era demiti-lo imediatamente. E tudo bem, ele entendia. Ele era um horror nos prazos. Entregava tudo muito atrasado, o que provocava estragos de toda ordem. Como era muito atraso, ele exigia que o Bullpen parasse com tudo para recortar cada balão de fala e colasse direto na prancha com massa de borracha. Aí complicava o cronograma de todo mundo, pois as séries com correções menores ficavam de lado, e tudo tinha que parar para fazer *Guerras Secretas*”.

Sal Buscema, pau para toda obra e confiável, desenhou a primeira edição. Mas quando as páginas chegaram, Shooter contratou Al Milgrom para redesenhar do zero. Apesar da insistência dos outros editores, Budiansky recusou substituir Shooter por outro roteirista. “Imaginei que Jim ia acabar se envolvendo na rabeira da produção, já que era o filho dele”, disse. “Ele ia revisar o gibi depois de estar todo desenhado, arte-finalizado, letralizado, e ia querer um monte de alterações. Seria pior ele não ser o roteirista.”

Beyonder, a energia etérea da primeira série que conduzira todos os heróis para o Mundo Bélico, agora vinha à Terra, assumia forma humana e queria entender o que faz as pessoas serem pessoas.

O problema foi que *Guerras Secretas II* tomou a estratégia de grande saga da predecessora e a multiplicou exponencialmente, de forma que a ação espirrou em quase todas as séries regulares que a editora produzia. Mais de trinta edições de outros títulos Marvel – de *Demolidor* e *Doutor Estranho a Micronautas* e *Rom* – saíram com um triângulo na capa para identificá-las como parte da saga. E, embora Shooter *não fosse* roteirista dessas edições, dava atenção especial a cada uma.

Ninguém questionava o tino de Shooter para a técnica narrativa. Mas a repetição constante das regras estava começando a encher o saco: a insistência em planos de ambientação, a referência às páginas de Jack Kirby como direcionamento, e a citação de “Little Miss Muffet”¹⁴³ como trama que continha os elementos cruciais de conflito e resolução.

Roger Stern, o roteirista de *Doutor Estranho*, ligou para Peter Gillis, também *freelancer*, e disse que estava ficando sem ideias para a série. Gillis teria interesse em assumir? Gillis aceitou com prazer, e Stern lhe disse que havia um porém – teria que começar pela edição que se interligava com *Guerras Secretas II*. “Toda revista interligada era refeita

umas três vezes, pois o Jim nunca gostava”, Gillis diria mais tarde. “E essa não foi exceção.”

Depois que foi solicitado a Denny O’Neil que integrasse o Beyonder a uma edição de *Demolidor*, o editor Ralph Macchio lhe passou que Shooter achava que O’Neil não entendia o personagem. “Mantive o Beyonder fora de cena o máximo que pude”, disse O’Neil. “Jim ficou tão ofendido que me tirou os *royalties*.” Shooter reescreveu a edição por conta própria e, segundo O’Neil, “nossa relação se deteriorou prontamente”.[144](#)

“Houve muitas críticas ao material”, acrescentou Howard Mackie, na época assistente de Mark Gruenwald. “E havia cada vez mais solicitações para reescrever. Teve vezes em que as coisas eram totalmente reescritas, e diziam: *you não entendeu*. Teve uma edição de *Vingadores* que Roger Stern havia escrito com o Beyonder. Boa parte dela teve que ser redesenhada, porque houve uma mudança de uniforme do Beyonder que não haviam comunicado a ninguém.”

“Shooter fez um monte das interligações voltar”, disse Mike Carlin. “Ele lia as histórias e dizia: ‘Isso não fecha com o que está acontecendo’ – mas ele ainda não havia nem *escrito* o que estava acontecendo, então ninguém tinha como imaginar.”

O fato de o Beyonder passar boa parte de *Guerras Secretas II* trajando ombreiras, colarinho virado para cima, macacões e penteado permanente já telegrafava que Jim Shooter tinha contas a acertar com a cultura norte-americana em 1985. Apesar de todos os resmungos com a série, taxada de cínica caça-níqueis, ela tinha momentos de sátira realmente mordaz, geralmente direcionada ao consumismo sem cérebro: o *nerd* Homem-Molecular estava de volta, mas, em vez de dar uso a seus assombrosos poderes, preferia ficar jogado num sofá com a namorada Vulcana [*Volcana*], vestindo colante; os dois se tratavam por “docinho de coco” e “fofíssimo” enquanto consumiam maratonas de *Guerra, sombra e água fresca* e *Laverne and Shirley*. Enquanto isso, o Beyonder, estranho em terra estranha, se metia com uma turma pesada de mafiosos e prostitutas e saía num Lamborghini todo equipado com eletrodomésticos. Ironicamente, o personagem lembrava muito Ômega, o Desconhecido, o herói de Steve Gerber e Mary Skrenes que fora fracasso de vendas nos

anos 1970: um ser ingênuo, superpoderoso, peixe fora-d'água corrompido pela cultura lixo e pelos vícios.[145](#)

A série foi definindo até virar uma história da carochinha na qual o Beyonder destruía e restaurava repetidamente pessoas e lugares, sua satisfação pessoal sempre inalcançável. Apesar de aparições das entidades cósmicas da Marvel – o Intermediário [*In-Betweener*] de Starlin, o Eternidade de Ditko, Galactus e Vigia de Kirby – a trama era baseada em caracterizações estranhas, simplistas, e em diálogos expositórios exagerados, que pareciam direcionados ao jardim de infância mesmo ao tratar de prostituição. Pior ainda, os super-heróis – os personagens de quem Shooter era tão protetor – às vezes eram rudes, às vezes beatos. “Ah, e daí? Ele que seja problema de outro!”, o Homem-Aranha dava de ombros, enquanto o Beyonder fugia de elevador, um eco à arrogância que levara o Tio Ben a ser assassinado anos antes. O Aranha não havia aprendido nada sobre ser herói?

Para descobrir, você ia ter que ler um monte de gibis. Em dez anos, o preço da edição avulsa havia triplicado para 75 cents, de forma que os nove capítulos de *Guerras Secretas II*, fora a enchente de edições interligadas nas séries, somavam mais de trinta dólares de cada mesada contadinha. Aliás, em 1985 a Marvel estava a fim de quebrar muito cofrinho – de uma hora para outra, era como se nenhuma série estivesse só. No meio de *Guerras Secretas II*, John Byrne desistiu de escrever *Tropa Alfa* e decidiu trocar de lugar com o roteirista de *Hulk*, Bill Mantlo; eles engendraram um *crossover* entre as séries, de forma que você era obrigado a ler as duas ou nenhuma. *X-Men* e *Novos Mutantes*, ambas de Claremont, ficaram cada vez mais entrelaçadas e ainda tinham o fluxo constante de minisséries derivadas. O Homem-Aranha agora era uma franquia por conta própria, pois *A Teia do Aranha* [*Web of Spider-Man*] juntou-se a *Surpreendente Homem-Aranha* e *Espetacular Homem-Aranha*, e a trama de cada série tinha influência sobre a outra.

As vendas da Marvel nas lojas especializadas e nas bancas agora estavam de igual para igual. O público da editora estava mais dedicado, cheio de dinheiro para gastar e mais velho. Era pegar ou largar.

O fã ideal da Marvel Comics era o que comprava todos os *crossovers*, todas as edições número um (talvez virassem edição de colecionador) e

não tinham necessariamente muito em comum com os reflexivos e chapados que faziam festa com o *Warlock* de Jim Starlin, o *Doutor Estranho* de Steve Englehart e o *Howard, o Pato* de Steve Gerber. Em *Guerras Secretas II*, Shooter reservou as atitudes mais cruéis para um personagem chamado Stewart Cadwell, ex-roteirista de quadrinhos que atirava pedras na cultura *trash* ao mesmo tempo em que lucrava com ela, pois era roteirista de desenho animado. “Estou cansado da violência, da mediocridade, da idiotia – da política econômica do Reagan, diabos”, berrava Cadwell, esquerdista furioso, que vivia à base de McDonald’s e cigarro. Quando o Beyonder lhe oferece superpoderes, Cadwell usa-os para se voltar contra tudo. Mas, depois de destruir o estúdio da NBC que o empregava, os X-Men e os Vingadores aparecem e derrotam-no, reduzindo-o a um tolo afetado. Não era coincidência Stewart Cadwell ser a cara de Steve Gerber.

Na verdade, Gerber recentemente havia caído fora do mundo dos desenhos animados e estava trabalhando numa proposta da Mulher-Maravilha para a DC Comics. Quando ele e Frank Miller, que estava trabalhando numa minissérie com Batman, ficaram sabendo um do projeto do outro, reuniram-se e propuseram uma HQ de Superman. A conversa desandou, contudo, quando a DC se recusou a lhes dar 20% da nova Supergirl que criariam no projeto. Gerber então veio com a proposta de uma série que criara com Val Mayerik, chamada *Void Indigo*. As editoras independentes não toparam, a DC demonstrou interesse, mas não os deixaria ficar com os direitos, e Gerber de repente estava de papo com Archie Goodwin, da linha autoral Epic, na Marvel. Gerber levou bordoadas na imprensa especializada por voltar à Marvel – alvo de tantas edições de *Destroyer Duck*. Mas fazer o quê? Eles tinham força no mercado e tinham interesse. Publicaram duas edições de *Void Indigo* até que, em meio a controvérsias por conta do conteúdo violento, a série foi cancelada.

Pouco depois, a Marvel apareceu com planos para revitalizar a série de *Howard, o Pato* para aproveitar uma adaptação cinematográfica de alto orçamento que George Lucas ia produzir. De acordo com os termos do acordo com a Marvel, foi oferecida a Gerber a oportunidade de escrever a nova série. Em abril de 1985, pouco depois de ver sua versão satirizada em *Guerras Secretas II*, Gerber entregou o roteiro do que seria a primeira

edição do novo *Howard*. Era uma paródia das sagas com edições e personagens múltiplos, chamada “A crise secreta de Howard, o Pato”. Os planos foram por água abaixo, porém, quando Jim Shooter requisitou alterações no roteiro.¹⁴⁶ Gerber acabou virando consultor no filme de *Howard, o Pato*.

Enquanto isso, Jim Starlin, que estava tranquilo fazendo seu *Dreadstar* na Epic havia alguns anos, começou a ter dificuldade para receber os cheques no prazo. “Sou da opinião de que, embora o pessoal da Marvel negue, a Marvel não anda muito a fim de dar sequência aos personagens autorais e não ficaria triste se eles caíssem fora”, disse. Para provar que a Marvel havia realmente o deixado ficar com todos os direitos sobre *Dreadstar*, pegou sua criação e partiu para a independente First Comics.

Steve Englehart teve mais sucesso nas reuniões com a Marvel. Assim como Gerber, ele começara a sentir saudade dos benefícios que havia em trabalhar para uma empresa de renome e estava pronto para voltar à terra do *work-for-hire*, que agora tinha a atração extra dos “incentivos”. “Cansei de escrever histórias que não saem”, explicou. “É com isso que você pode contar nas grandonas: o que você faz, eles publicam.” Ao voltar à Marvel, Englehart imediatamente trançou uma trama com Magnum, Garra Negra [*Black Talon*] e Ceifador [*Grim Reaper*] – a mesma trama com que vinha trabalhando em *Vingadores*, quase uma década antes, quando foi repreendido por Gerry Conway. Mas a trama acabou virando um melodrama, mais meloso que os *X-Men* de Claremont. Ele se alastrou por edições duplas, em tamanho e preço, de *Vingadores da Costa Oeste* e *Visão e Feiticeira Escarlate* [*The Vision and Scarlet Witch*], mais um evento narrativo em vários volumes.

Frank Miller também voltara a trabalhar para a Marvel, mesmo que usasse seu estrelato para falar, sempre que possível, de como a empresa maltratava Jack Kirby. Cansado de Nova York – “um Bernhard Goetz¹⁴⁷ já basta”, explicou –, Miller a havia trocado por Los Angeles, entocando-se num apartamento industrial, de frente para um bar sujo onde se pisava em seringas. Além da reformulação violenta e futurista de Batman, ele começou a trabalhar em duas *graphic novels* mais fortes e ambiciosas para a Marvel: uma sobre a finada Elektra, que ele mesmo iria ilustrar, e outra sobre o Demolidor, na qual colaboraria com Bill Sienkiewicz.¹⁴⁸ Essa

colaboração levaria, por sua vez, a *Elektra: Assassina*, minissérie em oito edições para a Epic, toda pintada por Sienkiewicz.

Mas tudo isso ficou para o futuro. A mudança de Miller para a Califórnia saiu mais cara que o planejado. Ele ficou endividado, com vários projetos combinados, mas todos a meses de se encerrarem. Sentado na sua banheira, sem grana, a cinco mil quilômetros de Nova York, teve uma ideia. “Eu pensei: e se isso acontecesse com Matt Murdock? E se ele perdesse tudo?” Pouco depois, Ralph Macchio telefonou para dizer que Denny O’Neil não estava mais se acertando com Shooter e havia deixado *Demolidor*. Miller lhe contou a ideia e ficou tudo acertado: ele ia voltar a escrever *Demolidor*.

Chris Claremont já estava havia uma década em *X-Men* – nem Stan Lee havia ficado dez anos no mesmo título – e fora testemunha de vários artistas que entravam e saíam. Mas cada partida e chegada tinham efeito marcante no seu texto. Depois que Dave Cockrum saiu para trabalhar em *The Futurians* – personagens sobre os quais manteria os direitos, mesmo que nunca viessem a fazer sucesso –, Paul Smith, que já trabalhara com animação, deu aos X-Men um visual mais arejado, o que ativou o lado caloroso e lúdico de Claremont.¹⁴⁹ Mesmo quando Claremont abalava as estruturas dos personagens (Tempestade perdeu os poderes, adotou um *mohawk* e começou a trajar couro; Wolverine ficou noivo e foi deixado no altar), o mundo suave de Smith tornava os momentos novelescos de *X-Men* mais palatáveis.

Assim que John Romita Jr. substituiu Smith, porém, os elementos mais *dark* de *X-Men* ganharam primeiro plano. Sermões e discussões entre os personagens começaram a se espalhar por várias páginas. Kitty Pryde viajou para o Japão e retornou como ninja assassina. Rachel Summers – a filha de Scott Summers e Jean Grey num futuro alternativo –, uma escrava fugitiva com coleira de *spikes* e cheia de problemas psicológicos, surgiu de seu futuro distópico. O medo e o temor que assolavam os mutantes viraram a temática central; os antigos aqui-inimigos dos X-Men, a Irmandade dos Mutantes, tornaram-se a Força Federal [*Freedom Force*], com sanção do Conselho de Segurança dos EUA e oficialmente encarregada de levar mutantes renegados às mãos do governo. Numa edição, o próprio Professor X foi vítima de crime de racismo, atacado e

deixado à morte por um grupo de universitários. (Quando acordou, aos cuidados dos subterrâneos Morlocks, descobriu-se vestindo trajes de sadomasoquismo).[150](#)

Se *X-Men* estava notavelmente mais desolada que antes, era apenas prova de que Chris Claremont, mais do que outros roteiristas, conseguira manter o controle da forma como seus personagens eram representados, recusando-se a adequar seus quadrinhos a um público de oito anos de idade. Se havia o encargo de uma nova série derivada de temática mutante, Claremont, conhecido por marcar território, respirava fundo, olhava para sua agenda e encontrava uma maneira de fazer por conta própria.

Na primavera de 1985, Claremont teve de reconhecer que seu reinado tinha fissuras. Os artistas Bob Layton e Jackson Guice, ao notarem que os membros originais dos X-Men, Anjo, Homem de Gelo e Fera, estavam à míngua na mal vendida *Novos Defensores* e que Claremont havia casado Ciclope e o mandado para o Alaska, sugeriram a Jim Shooter que a equipe original se reunisse. Já que Jean Grey não estava mais viva, precisariam de outra mulher para equilibrar as coisas – que tal Cristal, cujo título solo estava para ser cancelado? Juntos, em *X-Factor*, os cinco heróis iam se passar por caçadores de mutantes – um esquema meio *Caça-Fantasmas* – com o objetivo secreto de auxiliar esses mesmos mutantes.

Então John Byrne ficou sabendo do plano e se lembrou da ideia que um fã propusera a Roger Stern durante uma convenção, dois anos antes: como trazer Jean Grey de volta. Ela havia se tornado Fênix quando os X-Men caíram num ônibus espacial perto de Long Island; e se a mulher que havia emergido da Baía da Jamaica há tantos anos – que fora possuída pelo Mestre Mental, que cometera genocídio cósmico, que fora incinerada na lua – na verdade não fosse Jean Grey? E se a “força Fênix” houvesse assumido sua forma, enquanto Jean Grey ainda estava viva, numa espécie de casulo? E se alguém encontrasse esse casulo?

“Fazer Jean voltar seria passar a perna nos leitores”, Byrne dissera em entrevista, na época da morte de Jean Grey. Mas mudou de ideia. Ele e Roger Stern aprovaram a ideia com Shooter, e os planos para o novo título, *X-Factor*, estavam encaminhados. Byrne e Stern criariam os

alicerces para o retorno de Jean Grey em edições de *Quarteto Fantástico* e *Os Vingadores*, respectivamente. Mais uma saga que ia perpassar séries.

A editora de *X-Men*, Ann Nocenti, deu a notícia a Claremont numa noite de sexta-feira, durante uma reunião num restaurante para discutir argumentos com Barry Smith. Claremont, extremamente ressentido, foi procurar um telefone público e percebeu que não lembrava o número direto de Shooter. Nocenti recusou-se a lhe passar o número, e ele chegou a considerar ir até a Marvel para uma acareação com o editor-chefe. Ela disse para ele se sentar, tomar mais um *drink* e relaxar. “Se eu tivesse ido ao Shooter naquela noite de sexta”, lembrou-se Claremont, “teria me demitido”. *X-Factor* mutilou os planos de Claremont para Scott Summers e Madelyne Pryor, sua noiva sócia de Jean Grey – Summers desistiu de esposa e filho bebê para ficar com Jean Grey. Claremont passaria o fim de semana inteiro pensando em contrapropostas para apresentar na segunda-feira, mas Shooter ia derrubar todas. O potencial comercial superava em muito os interesses artísticos de Claremont. “Foi aí”, disse ele, “que virou uma coisa mais comercial, e a vontade de fazer grana superou qualquer outra coisa”. No editorial, começou-se a chamar *X-Factor* de *Caça-Claremonts*.

A visão comercial, porém, tinha suas benesses. Claremont passou maio de 1985 com Romita Jr. e Nocenti numa turnê promocional que passou por França, Inglaterra, Espanha e Holanda, onde fizeram pesquisas para *X-Men* n. 200, que se passaria em Paris e Haia. Eles autografaram gibis em vários eventos, mas acima de tudo curtiram as despesas na conta da editora – visitando restaurantes chiques, clubes de *striptease* e museus.

Claremont escrevia em ritmo alucinado. Ele inventara uma narrativa tão complicada que teve de ser publicado um *checklist* nos “Bullpen Bulletins”. “Como ler X-Men e Novos Mutantes” direcionava os fãs quanto à ordem em que deveriam consumir a trama: *Novos Mutantes* n. 34, *X-Men* n. 199, *X-Men/Tropa Alfa* n. 1 e n. 2, *Novos Mutantes Especial* n. 1, *X-Men Anual* n. 9, *X-Men* n. 200 e *Novos Mutantes* n. 35. Já que elas não chegariam às bancas necessariamente nessa ordem, a complexa tarefa de leitura era mais uma gincana, no Ano do *Crossover*. O cantinho Claremont de *best-sellers* no Universo Marvel, que se estendia até onde os executivos da Marvel conseguissem analisar um balancete, ficara quase tão complicado quanto *Guerras Secretas II*.

Depois de retornar aos EUA, Claremont deu uma olhada em como Byrne estava lidando com o histórico de Jean Grey em *Quarteto Fantástico* e solicitou a Shooter a oportunidade de reescrever as duas páginas da sequência de *flashback* da HQ. O desenhista de *X-Factor*, Jackson Guice, então redesenhou as páginas imitando Byrne, tanto quanto possível. Foi a chance de Shooter apaziguar-se com o roteirista estrela, ainda magoado pela forma como o retorno de Jean Grey fora conduzido. Nem John Byrne teria influência suficiente para detê-lo.

A revogação incomodou Byrne, e muito, principalmente porque a trama já tinha sinal verde de Shooter. Se ele não podia mandar em *Quarteto Fantástico* e se Claremont podia fazer mudanças de última hora num título o qual nem escrevia, Byrne começou a pensar que talvez fosse hora de reconsiderar seu contrato de roteirista exclusivo da Marvel.

A relação entre Byrne e Shooter ficou cada vez mais tensa. Segundo John Romita, “Shooter vinha me perguntar: ‘a gente tira *Quarteto Fantástico* do John Byrne?’. Eu era muito diplomático: dizia ‘você pirou’ ou algo do gênero. E também dizia: ‘*Quarteto Fantástico* vende bem, por que mudar de artista?’. Aí ele deixava por isso mesmo. Mas se não era do jeito que ele queria, ele começava a depreciar, fazer alterações.” No outono, já circulavam os rumores: John Byrne, o artista mais popular da indústria, ia passar para a DC e reformular *Superman*. Ele até tinha planos de continuar em *Quarteto Fantástico* e *Incrível Hulk* na Marvel. Mas o que estava na boca de todos os fãs eram os gibis de super-heróis mais aguardados de 1986: o Superman de John Byrne e o Batman de Frank Miller, personagens icônicos da DC agora na versão de duas estrelas até então leais à Marvel.

Jim Shooter também andava cobrando bastante de Bob Layton e Jackson Guice, a equipe criativa de *X-Factor*. Eles desenharam sete capas para a primeira edição, todas rejeitadas por Shooter, até que Walt Simonson apareceu para fazer as vezes deles. Aí, em setembro de 1985, duas semanas antes da data de distribuição, Layton e Guice receberam ordens para refazer toda a edição inicial, que tinha o dobro de páginas, ou Shooter acharia alguém que a fizesse. Para infelicidade deles, o Furacão Glória estava chegando a Nova York. Eles se entocaram num quarto de hotel em Manhattan, trabalhando noite e dia, mesmo com toda a cidade desativada.

Quando os funcionários evacuaram o hotel, uma recepcionista deixou um rolo de fita adesiva nas mãos de Guice, pediu a ele para afixar nas janelas do quarto e lhe desejou sorte.

Quarenta e cinco anos antes, Bill Everett, Carl Burgos e um punhado de outros roteiristas e artistas haviam se entocado no apartamento de Everett por dias, ajeitando-se em mesas, assoalho, até na banheira, saindo apenas para buscar comida e bebida, a fim de entregar a fantástica edição que traria o tempestuoso conflito entre Tocha Humana e Príncipe Submarino. Mas, enquanto o colosso de 64 páginas fora entregue com comemoração, *X-Factor* n. 1 pareceu mais um trabalho para recuperar nota no colégio.

Apesar do furacão, eles conseguiram cumprir o prazo. Mas os problemas surgiram semanas depois; era impossível agradar Shooter. “Entregamos a segunda edição”, disse o editor de *X-Factor* Mike Carlin, “e ele quis que a gente *também* fizesse aquela do zero. Eu falei: ‘olhe só, eu não vou sair da Marvel, mas dessa série eu vou cair fora. Quem tem que editar isso aí é você. Você é o único que sabe como tem de ser’. E ele diz: ‘tá bem, tá bem’, e entregou para o Bob Harras. Aí, nos seis meses seguintes, eu editei algumas séries, mas coisas tipo gibi do Chuck Norris. Acho que ao abandonar *X-Factor* eu fiquei muito saliente com o Shooter”. Alguns meses após a saída de Carlin, Layton também abandonou *X-Factor*, e Guice foi logo atrás.

Também havia tensão em outras paragens. John Byrne surpreendeu Denny O’Neil, seu editor em *O Incrível Hulk*, ao entregar uma edição que consistia exclusivamente de 22 ilustrações de página inteira. O’Neil a recusou. Byrne, crendo que fosse coisa de Shooter, entrou em contato com Jim Galton e reclamou. (“Quem diabos é John Byrne?”, Galton foi furioso perguntar a Shooter, incomodado de atender telefonemas do artista número um da editora.)

Pouco depois, os conflitos entre O’Neil e Shooter vieram à tona, e O’Neil, o editor com mais tempo de casa na Marvel, requisitou uma reunião com o *publisher* Mike Hobson. “Assim que Shooter ficou sabendo dessa reunião”, disse Bob Budiansky, “ele demitiu o Denny.”

Byrne, o autoproclamado “funcionário leal” que antes entregava três gibis por mês, agora fazia só *Quarteto Fantástico* – editado por Carlin, que permanecera no título muito embora fosse acometido por séries de

menos prestígio, como as licenças de *Thundercats* e *He-Man*. Carlin agora se via na tensa situação de intermediar Byrne e Shooter, cujo relacionamento se deteriorara desde o anúncio de *Superman* pela DC. Byrne achava que Claremont reescrever o *flashback* de Jean Grey fora uma forma de Shooter puni-lo por assumir *Superman*. De acordo com Byrne, Shooter passou meses “com a mira no *Quarteto*, então acabei deixando a série para poupar Mike Carlin da artilharia incessante de críticas a miudezas”. Tendo cortado seu último laço, a deserção de Byrne estava completa. (Em questão de meses, Shooter demitiria Mike Carlin. Carlin ligou para Denny O’Neil, que agora estava na DC, e conseguiu emprego como editor do *Superman* de John Byrne.)

Assim que a notícia da partida de Byrne veio a público, Frank Miller deixou *Demolidor* mais uma vez, junto ao artista David Mazzucchelli. Eles seguiriam trabalhando juntos... mas na DC, em outro projeto com *Batman*.

Em questão de um ano, a Marvel testemunhou seus pais fundadores Jack Kirby e Stan Lee brigarem em público, e John Byrne, Frank Miller e Jim Starlin – os artistas-roteiristas mais valiosos da editora – largarem o que estavam fazendo de forma abrupta, mais dois editores saírem batendo a porta e passarem à concorrência. A autoestima coletiva atingiu baixa histórica.

Jim Shooter, enquanto isso, estava ocupado com uma coisa nova.

O Novo Universo seria o grande lançamento do 25o aniversário que Shooter prometera havia alguns anos e para o qual recebera orçamento de US\$ 120 mil. Mas, como Sheldon Feinberg andava interessado em vender a Marvel, o alto escalão começou a cortar o orçamento: primeiro pela metade, depois a metade da metade e, por fim, eliminação total. Em novembro de 1985, Shooter havia recrutado um refugio de pessoal da casa, mais novatos, para começar a trabalhar em oito séries sob o guarda-chuva Novo Universo. Os detalhes estavam sob sigilo e vigília constante. “O mundo que você vê pela janela” era o lema não oficial. As histórias tratariam de um mundo igual ao nosso, no qual o poder de voar de repente provocaria espanto realista. O próprio Shooter chamava-o de “Shooter-verso”.

Eliot Brown recebeu a proposta de editar metade da linha. Quase de imediato, porém, encontrou problemas para fazer roteiristas e artistas respeitarem os prazos. John Romita Jr. estava descontente em deixar *X-Men* para desenhar *Estigma* [*Star Brand*], escrita por Shooter; Archie Goodwin, que sempre fora famoso pelos atrasos, andava ocupado com a linha Epic; até o expedido Tom DeFalco perdeu prazo. Como diria Brown, foi “um caos total”.

Brown não era o único com dificuldades. “[Shooter] começou a montar as equipes criativas e a forçar certas pessoas em séries que os editores talvez não gostassem”, disse Bob Budiansky, que editou *Força Psi* [*Psi-Force*], série do Novo Universo sobre uma equipe de paranormais. “Muitas das decisões editoriais não eram bem recebidas pelos editores. Mark Texeira fez uma capa linda, e Jim ficou incomodado porque os laços do tênis de um personagem não ficaram bons. A capa não era um *close* do tênis; era de corpo inteiro. E ele ficou tão focado naquilo que quis que a capa fosse redesenhada. A gente consertou, mas virou símbolo de como andavam as coisas.”

Os primeiros títulos do Novo Universo foram lançados em julho de 1986 e venderam na faixa dos 150 mil exemplares, o que frustrou lojistas de todo o país. Quando isto aconteceu, Eliot Brown também já havia sido demitido da Marvel.

× × ×

Stan Lee não entendia muito do Novo Universo. Aliás, ele nem se atualizava no Antigo Universo, o que ajudara a criar. Naquele verão, quando Lee participou de um painel com Jim Shooter na Chicago Comic-Con, ficou surpreso em descobrir que, dois anos antes, Mary Jane Watson havia descoberto a identidade secreta de Peter Parker. Alguém na plateia perguntou se Peter Parker e Mary Jane podiam se casar. Lee virou-se para Shooter e perguntou se ele autorizaria.

O público foi ao delírio.

Lee e Shooter começaram a levar a ideia a sério só mais tarde. A circulação da tira de quadrinhos do *Homem-Aranha* estava caindo; um evento como esse poderia servir de impulso. Eles acertaram fazer uma coordenação para que o casamento acontecesse simultaneamente no gibi e

na tira de jornal. John Romita manifestou sua preocupação – ainda lembrava, depois de mais de trinta anos, como *Ferdinando* fora ladeira abaixo depois que o personagem principal casou-se com Daisy Mae. Romita foi ignorado.

Para o restante da indústria de quadrinhos, 1986 foi o *annus mirabilis*, o momento em que o mundo que não lia HQ começou a atribuir certo respeito à mídia. *Batman: o Cavaleiro das Trevas*, de Frank Miller, abriu o desfile na primavera, ganhando matérias de destaque na *Rolling Stone* e na *Spin* que citavam o retorno recente do quadrinista ao *Demolidor* – mas apenas de passagem, só para encerrar o assunto. Como Demolidor poderia competir com Batman em termos de reconhecimento? E o novo Batman tinha como novidade a violência chocante e o papel de alta qualidade que berrava “arte”. Os perfis de Miller sugeriam alguns outros títulos moderninhos que mereciam atenção, incluindo o *Monstro do Pântano* de Alan Moore (também da DC) e *American Flagg* de Howard Chaykin (que a Epic tentara, mas não conseguira comprar). Mas nada da Marvel. Naquele verão, enquanto os títulos do Novo Universo minguavam nas prateleiras, John Byrne sentou-se com Jane Pauley no *Today Show* para promover *Superman*.

Em meio às comemorações de seu 25o aniversário, e determinada a achar alguém para comprar a empresa, a Marvel Comics tentava manipular a cobertura da mídia. Quando a Viacom e a Western Publishing vieram farejar, Mike Hobson emitiu um comunicado aberto relativo à controvérsia quanto aos originais de Kirby. O convidado atribuía a culpa da demora a “uma série de cartas dos advogados do Sr. Kirby, nos últimos quatro anos, exigindo declarações de direitos de propriedade”, e afirmava que Kirby exigia “crédito como criador solo de certos personagens Marvel, tais como Homem-Aranha, Quarteto Fantástico e Hulk”. Em 24 de julho, o programa telejornalístico *20/20* fez uma cobertura de quinze minutos da Casa das Ideias, incluindo entrevistas com Stan Lee e Jim Shooter.¹⁵¹ Com louvores a Lee como criador de Quarteto Fantástico, Homem-Aranha, Hulk, Surfista Prateado, Thor e Doutor Estranho, o programa não fazia menção a Steve Ditko nem a Jack Kirby.

Frank Miller continuava a falar a favor de Kirby em toda oportunidade, assim como muitos dos 150 profissionais de quadrinhos – incluindo Steve

Englehart, Steve Gerber, Don Heck, Doug Moench, Bill Sienkiewicz, Roy Thomas, Marv Wolfman, o cocriador de Superman Jerry Siegel e o futuro criador dos *Simpsons* Matt Groening – que haviam assinado uma petição pela devolução incondicional dos originais. Depois que Jim Starlin conseguiu acertar uma reunião de improviso, mesmo que breve, entre os Kirbys e Shooter na San Diego Comic-Con, houve sussurros de que um acordo estava por sair. Mas a esperança caiu bem rápido. Embora boa parte do público leitor estivesse sentindo-se violado, havia pouquíssima cobertura dos apuros de Kirby. “Trinta mil fãs amuados não significavam nada”, disse Tom DeFalco. “Ninguém gosta de publicidade negativa, mas as únicas pessoas que sabiam da história era gente dos quadrinhos. O restante da empresa não estava nem aí. Os advogados não iam até o presidente dizer: ‘a gente vai fazer isso, a gente vai fazer aquilo’. Dentro do aquário, a coisa era diferente do mundo fora do aquário... Acho que a maioria do público nem sabia daquilo.”

Havia outra deficiência da Marvel com a qual lidar, esta bem à vista. No mesmo fim de semana de agosto em que Shooter se encontrou com os Kirbys, a Universal Pictures lançou sua adaptação de *Howard, o Pato*. “Se o filme for tão bom quanto os *trailers*, estamos em alta”, Steve Gerber disse em entrevista. “Estou de dedos cruzados.” Mas, apesar do orçamento de US\$ 37 milhões – mais US\$ 8 milhões de divulgação –, foi uma bomba, que recebeu surras da crítica de envergonhar qualquer envolvido. Em questão de semanas, surgiram rumores de que os executivos da Universal Frank Price e Sidney Sheinberg haviam trocado sapatos no escritório, um culpando o outro pelo fracasso de US\$ 45 milhões.

Stan Lee, que aguardara duas décadas para ver uma adaptação Marvel de alto orçamento conquistar Hollywood, teria que esperar mais. A expectativa com os pontas de lança – *Homem-Aranha* e *Capitão América*, ambos em pré-produção na Cannon Pictures – era baixa. O primeiro roteiro de *Homem-Aranha* tratava de um homem que se transformava em tarântula; o próprio Galton considerou o roteiro de *Capitão América*, coescrito por Michael Winner, diretor de *Desejo de Matar*, “de doer”. E, embora a Marvel não soubesse na época, a Cannon estava prestes a ter problemas com a Comissão de Valores Mobiliários.

Por fim, em novembro de 1986, chegou à Marvel a notícia de que a empresa havia sido vendida. “A minha salinha tinha uma mesa com uma

das pernas quebrada, escorada de improviso”, disse Tom DeFalco. “Estou lá revisando um gibi, aí entra um cara, que começa a criticar a mesa, a decoração do escritório e tudo mais, e eu achando que era um decorador de interiores. Eu olho para ele e digo: ‘Olhe, não sei quem você é, mas eu preciso muito acabar esse gibi para mandar para a gráfica’. Aí ele se empertiga todo e diz em alto e bom som: ‘Oi, meu nome é Bob Rehme! Sou o presidente da New World!’.”

A nova proprietária da Marvel, a New World Pictures, era Hollywood de cabo a rabo: em 1983, Harry Sloan e Larry Kuppin haviam comprado a produtora e distribuidora “pau para toda obra” de Roger Corman e fizeram expansão agressiva para virar um negócio multimídia, com base em empréstimos e adiantamentos, abrindo caminho para a TV (eles tinham seriados em todas as grandes redes), armando uma divisão de distribuição de conteúdo e lançando trinta filmes por ano. Sloan e Kuppin eram advogados que faziam as vezes de gente bem informada da indústria do entretenimento, agentes durões que apoiaram o pioneirismo dos atores que abandonavam o *set* para o cachê subir. Na New World, eles trouxeram os sorrisos e a suavidade de Robert Rehme, ex-chefe de *marketing* e distribuição na Universal. Sloan, Kuppin e Rehme estavam animados com as oportunidades de sinergia que teriam com a Marvel; Sloan, em especial, gostava muito de dizer que queria transformá-la numa “miniDisney”.

Stan Lee também estava animado com a conexão com Hollywood e dividiu o entusiasmo com os leitores. “Os caras joviais, modernos e divertidos que comandam a New World curtem a Marvel Comics tanto quanto você! Por isso que nos compraram! Eles querem fazer filmes e seriados de TV para arreentar, baseados nos seus personagens favoritos. (...) Não quero soar como o cara que fica chupando ovo, então vou só citar dois dos arrasos deles – o filme *Confusão à flor da pele* e a série de TV *Na mira do tira*. Tá bom ou quer mais?” Para Lee, o apelo era que a Marvel não ia só licenciar, mas também produzir por conta própria, e ele voltaria a ter controle criativo.

Mais uma vez, porém, ele viria a descobrir que o destino da Marvel estava nas mãos de pessoas que não entendiam nada de quadrinhos. Em Los Angeles, assim que a venda foi concluída, Rehme chamou seu vice-presidente de *marketing* e disse todo orgulhoso: “Acabamos de comprar o Superman”.

O vice-presidente ficou perplexo. A Warner Bros. teria vendido a DC Comics?

“Não, não, não – a gente comprou a Marvel!”, disse Rehme.

“Não, Bob”, corrigiu o vice-presidente. “A gente comprou o Homem-Aranha.”

Rehme saiu correndo da sala. “Cacete”, disse. “A gente tem que travar esse negócio imediatamente! Quem tem o filme do Homem-Aranha é a Cannon!”

Jim Shooter também estava otimista quanto à venda e viu a mudança na gerência como sua chance de sair de baixo de Galton, com quem entrava cada vez mais em conflitos. “Quando a New World chegou”, disse um editor, “na hora Shooter queria conversar com Bob Rehme, sair com o Bob Rehme, fazer o joguinho dele”. De imediato ele começou a armar estratégias para cortar o patamar de produção, o qual ele achava que estava exigindo demais do departamento editorial. “A gente fazia uns cinquenta títulos por mês”, disse John Romita. “Os títulos principais é que sofriam, porque a gente gastava muito tempo em gibi de segunda linha. Sempre que as editoras expandem e fazem títulos demais, acabam cortando o próprio pescoço. Shooter e eu acertamos: ‘Assim que a gente se reunir com a New World, a gente tem de dizer que vai baixar para 24 ou 25 séries, e fazer o melhor serviço possível nelas’. Eles enviaram dois representantes”, disse Romita. “Um era advogado, o outro, produtor. Shooter disse aos dois: ‘A gente gostaria de fazer um corte no número de títulos – o barco está afundando e as melhores séries não têm o talento e a atenção que merece’. Os caras ficaram ouvindo bem tranquilos, esperando Shooter encerrar a apresentação e aí falaram: ‘Não queremos frustrar ninguém, mas nosso plano é bem diferente. Vamos acrescentar dez títulos ao cronograma’. E aí a sala ficou sem ar. Shooter e eu nos olhamos como se fosse a hora de cometer suicídio. Eles não só queriam criar dez títulos, eles queriam criar nomes e premissas para os dez títulos. Foi o princípio do fim para Shooter. Deve ter sido o período mais traumático da vida dele. Mandaram logotipos que pareciam coisa de amador. Mandaram personagens que pareciam ter saído do caderno de um garoto no início do colegial.”

Shooter fingiu que sorria, e ele e Romita tentaram dar um jeito. Mas os roteiristas e artistas detestaram os títulos impostos de cima para baixo, detestaram os uniformes que a New World os havia mandado adotar, e as tentativas do próprio Romita de fazer melhorias bateram em negativas. “Foi um pesadelo”, ele disse. “Eles eram totalmente por fora, era muito mau gosto.”

Apesar de tudo, chegada a hora de Shooter escrever um memorando sobre a situação da editora a Rehme, ele não culpou a New World. Em vez disso, descreveu em detalhes fulminantes o que pensava dos executivos da Marvel e insistiu que fosse ele o encarregado da operação em Nova York. Antes de enviar o memorando, leu-o diante de uma sala cheia de editores. Dois deles, ao sentirem que Shooter estava à beira de cometer um grande engano, olharam-se nos olhos, pularam das cadeiras e berraram juntos: “Não envie essa carta!”. O restante da sala amontoou-se em torno de Shooter e convenceu-o a não agir de forma precipitada. Ele se compadeceu.[152](#)

Algumas semanas depois, Tom DeFalco estava dirigindo-se à costa oeste para uma reunião sobre a adaptação para os quadrinhos do filme *A casa do espanto II*, da New World. “Aí o Jim me diz: ‘Você vai na New World? Eu tenho que ir numa reunião de gerência, vamos no mesmo voo?’. A gente vai, janta junto. Na manhã seguinte, estamos a caminho da New World, e o Jim se vira para mim e diz: ‘Ah, a propósito, eu mandei a carta. E eu e você temos uma reunião com o Bob Rehme hoje de manhã’. Assim que ele disse aquilo, batemos na lombada do estacionamento da New World. Eu viro para ele e digo: ‘Como é que é?’. Ele me explicou que ia se meter nas reuniões da gerência e ia lá explicar a Rehme que tinha um ultimato, que era basicamente o seguinte: se não deixassem ele à frente da empresa, todo mundo ia se demitir. Eu falei: ‘Todo mundo vai se demitir? Quantas pessoas sabem disso?’. Ele falou: ‘Eu e você’.”

“Saímos do carro, subimos no elevador, chegamos à recepção. Ele diz: ‘Jim Shooter e Tom DeFalco para reunião com Bob Rehme’. Eu me viro para a recepcionista e digo: ‘Não. Jim Shooter para reunião com Bob Rehme. Tom DeFalco para falar com o *marketing*’. A gente se separou, não vi nem ouvi falar dele até nos revermos em Nova York.”

Shooter e DeFalco tinham suas discordâncias. DeFalco começara a desafiar os éditos de Shooter para redesenhar e recolorir vários gibis, sem

perceber que as discussões eram ouvidas por todo o Bullpen, nem que os editores se reuniam na sala ao lado da de Shooter para escutar pela tubulação do aquecimento central. DeFalco sempre saía perdedor e tinha que ir fazer o papel de executor com machado na mão.

“Eu estava lá, com uma nuvem negra sobre a sala”, de acordo com o editor Carl Potts. “E você sabia que ia ter trovoadas. Não sabia como nem quando, mas alguém ia ser demitido.” Os pedidos de reescrita chegaram a níveis sem precedentes. “A gota-d’água”, disse Ann Nocenti, “foi quando Shooter disse que todo gibi deveria ter um momento ‘não posso mas tenho de’: *Não sou ladrão...* Não quero roubar. Mas tenho de roubar porque minha vovó está passando fome. Todo gibi tinha que ter isso nas primeiras três páginas. Literalmente, um quadro onde o super-herói tinha de dizer: ‘Não posso roubar – mas vou ter de roubar, pela minha avó.’ Ou ‘Não posso matar Mefisto – mas tenho de matar Mefisto, pois minha alma está com ele.’ Ele devolvia gibis para o Bullpen mandando encaixar um quadro de ‘não posso mas tenho de’ no meio da página”.

“A gente montava a revista, e ela tinha de ter assinatura de autorização do editor-chefe para ir para a gráfica”, disse Terry Kavanagh, editor-assistente de Nocenti. “Aí ele vinha com os comentários. Eram críticas ou elogios. Em alguns casos ele dizia, conserte isso. Em outros, dizia para não repetir aquilo. Aquilo foi crescendo, e não era uma coisa lenta, até ele entrar na sala berrando: ‘Isso aqui está errado, façam melhor’. E depois ele entrava berrando: ‘Está errado, vocês sabem que está errado e fizeram mesmo assim’. E, por fim: ‘Está errado, vocês sabem que está errado e fizeram de propósito só para me deixar maluco, como todos os editores’. E ele fazia isso em voz alta; ele chegou muito perto da cara dela, estava muito vermelho e, se fosse ela, eu ficaria com medo.”

“Ele gostava de dizer que montou a melhor equipe editorial que já havia existido nos quadrinhos”, disse Potts. “Aí mudou de ideia: todo mundo era sem noção. Quando foi que a coisa virou do avesso?”

Em fins de 1986, o plano de Stan Lee de casar o Homem-Aranha chamara a atenção da New World. Lançaram-se planos para promovê-lo como evento real no verão seguinte. Mas Sal Buscema teve um arrancabo com Shooter após o editor-chefe enviar instruções detalhadas sobre como desenhar a edição especial – incluindo referências sobre anatomia humana – e demitiu-se. Quando um *freelancer* com menos tempo de casa

recebeu o serviço, ele aceitou – pois ouviu que a próxima pessoa que recusasse entraria na lista negra de Shooter.

No fim de março, um grupo de *freelancers* e editores decidiu fazer uma demonstração organizada de agravo. Walter Simonson, Louise Simonson e Michael Higgins bateram nas portas convocando editores – “como aldeões com tochas”, nas palavras de um funcionário – e abriram caminho até a sala de Jim Shooter.

Quando ele ouviu vozes se agitando no corredor, Tom DeFalco, cansado das discussões e prestes a deixar os quadrinhos de vez, estava na sua mesa, no telefone, negociando o salário e a mudança para um emprego na costa oeste. Tentou acalmar a multidão que se juntara no corredor.

Em frente à mesa da secretária de Shooter, ele ergueu o pé para impedir que as pessoas passassem entre a mesa e a parede da sala. Walter Simonson passou mesmo assim, enquanto outros foram por trás de DeFalco ou deram a volta na mesa. Pararam à porta de Shooter. Estava trancada. “Em certo momento”, lembrou DeFalco, “Mike Hobson apareceu e disse: ‘O que está acontecendo?’. Todo mundo disse: ‘Queremos um enfrentamento com o Shooter’. ‘Vocês querem falar com o Shooter? Tudo bem, vamos lá.’ E todos entraram”.

“Precisamos conversar”, disse Simonson, ao abrir a porta de Shooter.

“Estou no meio de uma reunião com o Mark e o Ralph”, Shooter lhe respondeu.

Independentemente daquilo, todos foram entrando, e Mark Gruenwald e Ralph Macchio, cuja reunião já estava tensa, começaram a se esconder nas cadeiras, tão abaixados que até as cabeças ficaram invisíveis. DeFalco ficou atrás de Shooter, pronto para afundar junto ao capitão.

A sala se encheu de gente. Havia assistentes em massa perto da porta, ou reunidos na sala ao lado, ouvindo pela tubulação enquanto cada editor tinha a sua vez de confrontar o chefe com acusações.

“Achei que a qualquer momento o Jim ia me devorar”, disse um funcionário. “Eu disse: ‘meu Deus, acho que ele vai roer meus ossos’. Mas sou obrigado a dizer que em nenhum momento ele ergueu a voz comigo.”

Em 4 de abril, um sábado, John Byrne recebeu convidados para uma festa na sua casa em Connecticut, incluindo vários funcionários e *freelancers* da Marvel. No quintal, havia um terno recheado de exemplares retornados do Novo Universo e uma foto do rosto de Shooter afixada na cabeça. A efígie do editor-chefe da Marvel foi incendiada. “Vendo agora”, disse um dos funcionários que estava na festa, “é meio macabro, meio ofensivo, talvez até um exagero. Mas na época pareceu que todo mundo estava precisando. Estava cada vez mais sufocante. Cada um sabia do seu serviço; todo mundo sabia fazer gibi. A gente era responsável pelas melhores revistas em quadrinhos que se podia ter. Mas agora, a cada passo, quando você conversava com os roteiristas sobre como contar uma história e você dizia ok, a gente sabe que ‘esse é o jeito que se conta uma história’, agora a gente se olhava e dizia ‘mas o que não vai fazer o Jim pirar?’ Era uma etapa desnecessária para fazer gibis. E, em alguns casos, provavelmente não serviu às histórias, rendendo tramas e edições fracas. Pois o nosso único foco devia ser publicar gibi. Estava virando como publicar gibis que pudessem passar pelo Jim. E em certo sentido nós devíamos ser capazes de raciocinar que era nossa obrigação moral – porque todo mundo se levava mais a sério do que devia – que para fazer os melhores quadrinhos para nossos fãs, Jim tinha de sair do esquema”.

“Ele havia ajudado a transformar a Marvel numa avalanche”, disse Tom DeFalco, “e aí resolveu que não gostava mais de como eram as coisas e que precisava reconstruir tudo de uma hora para outra. E não se refaz uma avalanche de uma hora para outra”.

Os donos da New World gostavam de Shooter e não conseguiam entender por que ele não estava contente. Mas sabiam como lidar com ator ou diretor temperamental. Não dava para lhe enviar uma cesta de frutas ou lhe oferecer um cargo com um nome que soasse mais importante? Quando uma gravação da efígie queimada chegou à Califórnia, pouco antes das negociações de contrato de Shooter estarem para começar, ficou patente à New World que o comandante havia perdido o controle da tropa.

Em 15 de abril, Bob Layton e David Michelinie vieram à sede da Marvel para encontrar-se com Mark Gruenwald e Shooter e discutir a nova armadura do Homem de Ferro. Quando levaram as páginas à sala de Shooter, ele lhes disse com toda a calma que as alterações eram

irrelevantes. Acabara de receber a notícia de que não seria mais editor-chefe.

Gruenwald passou na sala de Macchio, fingiu que passava uma faca na garganta e levou um dedo aos lábios, fazendo sinal para ele não contar. Mas o rumor se espalhou, com mensagens na CompuServe retransmitidas em alta velocidade a Chris Claremont e Walt Simonson. “Ding-dong”, dizia uma das mensagens: “morreu a bruxa”.

[143.](#) Cantiga de roda inglesa repetida por crianças desde o século XIX, cuja letra trata de uma menina que se assusta com uma aranha. (N. do T.)

[144.](#) Em *Luke Cage & Punho de Ferro* n. 121, Jim Owsley deu a versão mais singular de Beyonder: ele chegava a um bairro negro de óculos espelhados, *black power* monumental e pele escura. “Manda aí uma trutinha manerada na fritz”, ele diz a um garçom. “É aquele feijãozinho batutão, hein? Para tirar o pai da força. Saca?” (N. do A.)

[145.](#) Era difícil gostar do Beyonder. Assim como o aliciador cósmico Marcus havia causado encrenca para Miss Marvel em *Vingadores* n. 200 de Shooter, o Beyonder usou seus poderes transcendentais para cortejar Cristal em *Guerras Secretas II*. Feito: tapete de pele de urso, passeio de carruagem, um café parisiense. Ainda bem que Beyonder percebeu a vileza da jogada antes de engravidar Cristal. (N. do A.)

[146.](#) O primeiro argumento entregue por Gerber explicava as histórias de Bill Mantlo em *Howard, o Pato* do fim dos anos 1970 como uma alucinação. Quando Shooter falou que Mantlo poderia se ofender, Gerber engendrou uma trama na qual os fatos das edições Mantlo não passavam de filmes em preto e branco criados por um “tecnoartista” *alien* chamado Chirreep. (Mantlo, bom conhecedor de jogos metaficcioneiros, tinha criado ele mesmo o recurso do tecnoartista numa edição de 1982 de *O Incrível Hulk* para invalidar histórias anteriores de Doug Moench, que na época estava trocando Marvel por DC.) Por fim, quando Shooter requisitou várias mudanças no roteiro, Gerber exigiu ser editor de si mesmo em *Howard, o Pato*. A Marvel não topou, e Gerber engavetou o roteiro. (N. do A.)

[147.](#) Em 22 de dezembro de 1984, Bernhard Goetz atirou em quatro jovens que tentaram lhe assaltar no metrô de Nova York, o que provocou um debate nos EUA sobre a falta de segurança e o vigilantismo. (N. do T.)

[148.](#) A *graphic novel* *Demolidor: Amor & Guerra* [*Daredevil: Love & War*] começou como duas edições tapa-buracos na revista do *Demolidor*, mas foi julgada inadequada para a série mensal. (N. do A.)

[149.](#) Cockrum já tentara trabalhar assim: “O conto de fadas de Kitty”, na edição n. 153, imaginava Wolverine como um Diabo da Tasmânia entornador de cerveja e Noturno como um elfo de pelúcia. Cockrum se eriçou quando Claremont recebeu os créditos pela mudança de ritmo na edição. (N. do A.)

[150.](#) De acordo com Jim Shooter, Claremont queria vestir Professor X com “roupas de travesti” nessa história. “Ele tinha uma queda por *bondage*, por fetichismo”, disse Ann Nocenti. “Ele ficava sempre

encontrando desculpas para a Rainha Branca... A única coisa que funcionava com o Chris era você dizer 'está exagerado'. Ele queria fazer uma trama na qual Xavier usava roupas de mulher e eu disse: 'de jeito nenhum'. Tem certas coisas que não dá para fazer com os heróis se você ainda quer que eles sejam heróis." (N. do A.)

[151](#). Numa edição vergonhosa, Jim Shooter aparece primeiro caminhando pelo Bullpen, depois fazendo sombra sobre um artista frenético, ao qual pergunta: "Vai terminar hoje?". (N. do A.)

[152](#). Posteriormente, em entrevistas, Shooter viria a dizer que os executivos estavam sacando os fundos de pensão e tentando eliminar os *royalties* retroativamente e que ele fez ameaças de ação coletiva aos gritos, em frente à sala de Galton. (N. do A.)

PARTE IV

Expansão e queda

Jim Galton e Mike Hobson levaram Tom DeFalco para almoçar e disseram que o queriam para substituir Jim Shooter no cargo de editor-chefe. DeFalco recusou a oferta. “Vocês estão malucos”, disse DeFalco. “Vão dar um jeito de fazer as pazes com o Shooter.” Sem que os outros soubessem, DeFalco ainda estava esperando uma ou duas semanas para encerrar a negociação do emprego na costa oeste. “Eu sempre achei que, por ser o número dois, quando decidissem cortar a cabeça dele, a minha ia junto”, diria ele, anos depois. “Nunca me ocorreu que iam querer ficar comigo.” A notícia de que DeFalco seria promovido chegou a seus empregadores potenciais na costa oeste, que retiraram a proposta de emprego, cientes de que não conseguiriam equiparar a proposta salarial.

Agora que estava na Marvel para ficar, a primeira tarefa de DeFalco era tentar restabelecer alguma ordem numa firma que ficara dividida entre facções pró e contra Shooter. Numa carta aberta raivosa e profana ao corpo editorial, o veterano *freelancer* Vince Colletta pintou o ex-editor-chefe como um mártir não reconhecido. “Ele lhes deu cargos, respeito, poder e até cartões de crédito para usar e abusar. Fez de vocês os editores mais bem pagos na história deste mercado. Protegeu vocês de todos os que queriam mexer nos seus direitos, nos seus poderes e nos seus bolsos. (...) O teto que vocês têm, as roupas que vestem, o carro que vocês dirigem e as traquitanas que compram para as esposas e as namoradas cegas – vocês devem tudo ao guri de Pittsburgh.”

Nova-iorquino de voz ribombante, Tom DeFalco parecia opção inusitada para acalmar os aldeões. Mas era benquisto, e a tropa Marvel considerava-o dos seus. Aos poucos, as estripulias e trotes voltaram à firma: a gaveta de um dos assistentes foi forrada com plástico para enchê-la com água e ganhar um peixinho dourado. Notas falsas ficavam presas em fios de

náilon, praticamente invisíveis, da janela do décimo andar para provocar os transeuntes da Rua 27.

DeFalco também conseguiu se livrar de uma das maiores pedras no sapato de Shooter: a controvérsia quanto aos originais de Jack Kirby, ainda sem devolução. Jim Galton, confiante na prerrogativa jurídica da Marvel, graças aos acordos que Kirby assinara em 1966 e 1972, não via motivo para ceder à opinião pública. “A postura de Galton era a seguinte: ‘Por que ainda há gente perdendo tempo com isso? Se o Kirby quer nos processar, que processe!’”, contou DeFalco. Em fevereiro de 1987, porém, os advogados da Marvel haviam enviado uma carta a Kirby declarando que ele não abriria mão de crédito como autor ao assinar o formulário padrão, de uma página, para reaver originais. Kirby assinou em maio. A lista de 88 peças originais que inicialmente fora passada a Kirby virou um inventário com mais de duas mil páginas – ainda uma fração do que ele havia desenhado, mas ainda assim uma pilha considerável e rentável. A longa provação chegara ao fim.

Pouco depois, por ocasião de seu septuagésimo aniversário, Jack Kirby foi convidado por telefone da estação de rádio nova-iorquina WBAI. Depois que o entrevistador questionou como era trabalhar no Bullpen da fervilhante e alegre “Merry Marvel Marching Society”, Kirby respondeu na cara: “Eu não achava aquilo nada feliz. Naqueles tempos, era uma coisa profissional: você dava suas ideias, recebia o cachê e levava tudo para casa. Era um negócio simples. Nada para se fazer drama, nem para exaltar, nem para ficar colocando glamour... Eu criava a situação, analisava, fazia quadro por quadro e tudo mais, fora colocar palavras nos balõezinhos”. Mas Jack, disse o entrevistador, e aquelas lendárias reuniões de argumento com você e Stan, que animavam toda a firma? “Não era nada disso”, ele falou. “Até pode ter acontecido, depois que eu fechava a porta e ia para casa.”

Então o radialista apresentou um convidado surpresa, também por telefone: Stan Lee. “Quero desejar feliz aniversário ao Jack!”, a voz familiar ressoou pelas ondas. “Quanta coincidência, eu aqui em Nova York, ligo o rádio, e lá está ele falando da Marvel. Aí eu falei que devia ligar e não deixar passar essa ocasião de lhe desejar muitos anos de vida, Jack!”.

Kirby voltou na hora: “Ora, Stanley, agradeço pela ligação e espero que esteja bem de saúde e que assim continue”.

Lee elogiou a arte de Kirby: “Ninguém sabia transmitir emoções e drama como você”.

“Bom, obrigado por me ajudar a manter esse estilo e também por me ajudar a evoluir”, disse Kirby. “Nunca me arrependi, Stanley. Foi uma ótima experiência.” E, então, depois de cinco anos sem se falar, Kirby disse que tinha respeito por Lee.

Depois de mais dez minutos de reminiscências e delicadezas, Stan deixou passar uma: “Só digo uma coisa: cada palavrinha nos diálogos foi minha”. Risos desconfortáveis no estúdio. “E todas as histórias.”

KIRBY: O que eu posso dizer é que eu escrevia umas frases no alto de cada quadro.

LEE: Que não saíam na impressão! Jack não está de todo equivocado, porque, me diga sinceramente—

KIRBY: Eu não tinha autorização para escrever—

LEE: — você leu alguma história depois de publicada? Eu acho que não! Eu acho que você nunca leu nenhuma das minhas histórias. Eu acho que você estava sempre ocupado desenhando a próxima. Você nunca lia a revista quando ficava pronta...

KIRBY: — meus próprios diálogos, Stanley. E eu acho que as pessoas são assim. O que quer que tenha sido escrito, o que me interessava era a ação.

LEE: Eu sei e olhe só, Jack, ninguém respeita você mais do que eu, e você sabe bem disso, mas nunca achei que você considerasse o diálogo algo importante. E eu acho que você era da opinião de que qualquer um podia fazer diálogo, o que interessa é que eu desenho. Talvez você tenha razão. Eu não concordo, mas talvez tenha.

KIRBY: Só estou tentando dizer que o ser humano é muito importante. Se alguém pode escrever, desenhar, fazer uma HQ, devia partir de um indivíduo. Sou da opinião de que você devia ter a oportunidade de fazer a coisa toda sozinho.

Quando solicitados a fazer suas falas de despedida, Lee foi o primeiro: “Jack deixou uma marca na cultura americana, se não mundial, e eu acho

que ele devia ter um orgulho tremendo de si mesmo e quero desejar a ele tudo de bom, a ele e à esposa, a Roz, e à família, e espero que daqui a dez anos eu esteja numa cidade por aí, sei lá onde, ouvindo o tributo a seu aniversário de oitenta anos, e espero que tenha a oportunidade de ligar nesse dia e também lhe desejar felicidades. Jack, eu te amo”.

“Bom, eu digo o mesmo, Stan”, disse Kirby. “Mas, hã... hã... pois é. Muito obrigado, Stan.”

Instante de silêncio.

“Warren, você está aí?”, Kirby chamou o apresentador. “Hã... agora você entende como é que foi aquela época.”

Tom DeFalco, ainda agitado nos primeiros dias, havia tentado convencer Mark Gruenwald a aceitar o cargo de editor-chefe, mas Gruenwald implorou para não pegar. Então Gruenwald foi indicado a editor executivo de DeFalco, e os dois sentaram para montar um plano de cinco anos para expansão da Marvel: assim como havia toda uma linha de séries dos X-Men, em breve haveria uma extensa linha de séries dos Vingadores, outra do Homem-Aranha e assim por diante. Se alguém achava quatro títulos do Homem-Aranha demais, DeFalco tinha a resposta pronta: *Não. Para quem gosta de verdade do Homem-Aranha, não é demais.* Agora, toda vez que se apresentasse uma nova superequipe, seus integrantes ganhariam títulos solo.

Gruenwald ficaria a cargo de cuidar da integração de tanta história. Nos anos 1970, antes mesmo de trabalhar na Marvel, Gruenwald catalogava obsessivamente a continuidade das tramas da Marvel em periódicos pseudoacadêmicos que ele mesmo publicava. Agora tinha listas e gráficos na sua parede para coordenar o tráfego na abrangente narrativa do Universo Marvel. “Se você quisesse um vilão do Homem-Aranha, tinha que conferir com o editorial do Aranha”, disse DeFalco. “Eles tinham o gráfico das próximas edições e podiam dizer: ‘Não temos planos para o Electro’. Ou: ‘Temos planos para ele na edição de maio, e ele vai ser alérgico a hambúrguer. Se ele vai aparecer na edição de abril de vocês, vocês têm de mostrar pelo menos que ele tem nojo de hambúrguer’.”

DeFalco não recebeu um título de vice-presidente de imediato, como tivera Jim Shooter, e isso limitava sua influência em qualquer discordância quanto a estratégias editoriais. De qualquer forma, estava contente em fazer a expansão; nunca deu bola para preocupações afetadas quanto à diluição da marca. Ele era o cara do tipo “vamos ver o que pega”, resoluto em testar os limites tanto do mercado quanto dos criadores. “Os lojistas sempre vão dizer que você publica demais; os atacadistas vão dizer que não têm espaço nas prateleiras, que você não pode publicar mais que tanto”, ele disse. “Você tem de obrigar todo mundo a fazer seu trabalho.”

Os editores entraram no plano de *royalties*, o que ajudou a aliviar o sofrimento – e a incentivar o raciocínio comercial. Começaram a surgir histórias em três capítulos, que seguiam de um título do Homem-Aranha para o outro, na intenção de testar os limites do mercado. Era necessário mais um título dos X-Men, então Chris Claremont propôs que Noturno e Kitty Pryde se mudassem para a Inglaterra, onde fariam parte de uma nova equipe chamada Excalibur. *Crossovers* entre vários títulos, que vinham acontecendo aqui e ali desde *Guerras Secretas II*, logo começariam a acontecer ao longo de vários meses.[153](#)

Houve uma única situação notável de aperto do cinto – na primavera de 1987, o Novo Universo e suas vendas medíocres, cria de Shooter que já estava com um ano de idade, foi cortado ao meio sem cerimônias. Um dos quatro títulos sobreviventes foi *Estigma*, do próprio Shooter; o editor Howard Mackie ligou para John Byrne e perguntou se ele gostaria de assumir a série. Foi uma decisão inspirada: poucos meses antes, numa edição de *Lendas* da DC Comics, Byrne havia desenhado um personagem muito parecido com Shooter chamado Sunspot. “Deste dia em diante”, declarou Sunspot, “vou mostrar a todos vocês como se utiliza um poder! Vou reconstruir este triste mundo à minha imagem!”. Então, caso alguém não houvesse entendido a referência a Shooter, o personagem bradou: “Eu possuo o poder supremo – o poder para criar um Novo Universo!”[154](#) e aí dá um tiro no próprio pé.

Outros *freelancers* no exílio começaram a voltar à editora. O editor Mike Higgins, devoto do Grateful Dead que fora fã da Marvel viajandona da década de 1970, tentou falar com quantos inimigos de Shooter pudesse – incluindo Steve Gerber, Doug Moench e Gene Colan – e lhes ofereceu

serviço num novo título chamado *Semanário Marvel* [*Marvel Weekly*]. Em fins de 1987, todo mundo, de Marv Wolfman a Paul Gulacy a Don McGregor a Don Heck, recebeu o primeiro telefonema da Marvel em anos. A ideia era que cada edição trouxesse quatro histórias seriadas, em esquema rotativo, para reviver personagens *cult* como Homem-Coisa e Shang-Chi. Elas seriam organizadas de uma forma que, se a trama de um personagem terminasse numa edição, as outras três ficavam em suspense – ou seja, o leitor nunca teria a sensação de encerramento.

Quando a primeira edição foi publicada – quase um ano depois – o título havia mudado de nome para *Marvel Comics Apresenta* [*Marvel Comics Presents*], o cronograma de publicação havia mudado para semana sim semana não, e Higgins estava fora da editora. As capas trariam não Shang-Chi nem Homem-Coisa, mas Wolverine, cuja popularidade crescente representava venda rápida e garantida.

A Marvel também já estava determinada a lançar uma série solo de *Wolverine*. Chris Claremont havia acabado de lançar *Excalibur* quando foi informado dos planos. Reclamou a DeFalco quanto à integridade do personagem, da ameaça de diluição, mas o editor-chefe nem quis saber. A série ia acontecer, com ou sem Claremont. Depois de doze anos, a ideia de que alguém poderia determinar o destino do herói era impensável. Claremont, então, mais uma vez puxou as mangas e encarou o serviço.

× × ×

“A New World não queria saber dos gibis”, disse um ex-funcionário, “mas não tinha como uma coisa existir sem a outra”. O que a empresa queria mesmo era lucrar com o potencial multiplataforma das propriedades intelectuais. Organizou-se um almoço no 21 Club para divulgar uma proposta de desenho animado do Homem-Aranha; iniciaram-se os planos para um inflável de US\$ 300 mil do Aranha no Desfile do Dia de Ação de Graças da Macy’s; e foram enviados comunicados à imprensa de que Homem-Aranha e Mary Jane Watson iam casar-se numa cerimônia no Shea Stadium, logo antes dos campeões mundiais New York Mets entrarem em campo.[155](#)

Quem oficiava da base do rebatedor naquela noite de sábado era Stan Lee, feliz de ser centro das atenções do estádio lotado: 55 mil pessoas,

num evento com cobertura do *Good Morning America* e do *Entertainment Tonight*. Lee estava animadíssimo em ver a New World explorar os personagens Marvel de formas que a Cadence nunca fizera.

Depois que a New World tentou, sem sucesso, comprar os direitos do filme do Homem-Aranha de volta da Cannon, a empresa passou para a estratégia de produzir 65 animações de meia hora com os X-Men, que podiam ser vendidas como primeira temporada ou distribuição para as redes e depois exploradas em licenciamentos e produtos. Para a New World, os personagens Marvel eram uma oportunidade de expansão de uma maneira que nunca fora possível com seus filmes de terror baratinhos de baixo orçamento tipo *Hellraiser*. “A Marvel significava a entrada no mercado jovem que Clive Barker não tinha”, disse Rusty Citron, então vice-presidente de *marketing*. “Não dá para usar o Pinhead em desenho animado.”

Iniciaram-se os planos para uma iniciativa comercial da Marvel, em *shopping centers* de todo o país, criada após consultoria com a equipe do West Edmonton Mall, o colossal *shopping center* do Canadá. As lojas seguiriam os moldes da recém-lançada Disney Store: todas as paredes com desenhos; salas do fundo reservadas para festas de aniversário; mercadorias em prateleiras sob rodinhas para criar “representações espaciais variadas” de diversos personagens e produtos; a estante de quadrinhos venderia todos os títulos Marvel.

Os planos ambiciosos e agressivos da empresa – que mudou de nome, de New World Pictures para New World Entertainment, mais abarcante – tiveram um baque de realidade, contudo. Os filmes que eles produziam estavam dando lucro baixo, e o dinheiro foi investido em produções de TV bem quando o mercado de *syndication* estava vindo abaixo. A New World foi buscar sinergia no mercado de entretenimento infantil, mas as propostas para assumir Kenner e Mattel não tiveram sucesso. Depois de seis meses de planejamento, a diretoria da New World votou contra o orçamento de US\$ 1 milhão para dar sequência ao projeto da Marvel Store.

A New World continuou tentando desenvolver filmes baseados em personagens Marvel, embora o entendimento que a empresa tivesse dos personagens fosse, na melhor das hipóteses, eventual. Uma enchente de roteiros, cujos projetos haviam começado em outros estúdios, mas

morreram na praia – *Doutor Estranho* por Bob Gale, *Os X-Men* por Roy Thomas e Gerry Conway –, foram reapresentados com otimismo à New World, mas os executivos que confundiam Superman com Homem-Aranha ainda não entendiam o que tinham à frente. “A tendência deles era menosprezar os títulos, preferindo projetos que tirassem sarro dos personagens”, disse William Rabkin, ex-atendente de loja de quadrinhos que estava avaliando roteiros para a empresa. Rabkin teve a audácia de enviar um bilhete ao chefe. (“Você acabou de comprar o Alaska. Para descobrir o que tem, vai ter de cavar.”) Em questão de dias, o chefe de produção da New World pediu a ele que fizesse uma lista de personagens Marvel classe B e C, que pudessem virar projetos rápidos e feitos a preço de banana na América do Sul.¹⁵⁶ Boaz Yakin, aos 21 anos e recém-formado na New York University, ligou pessoalmente para a New World, conseguiu uma reunião com um executivo e propôs um filme do Justiceiro, que já era queridinho dos leitores na época do cinema de aventura dos anos 1980. “Ele não entendia porra nenhuma do Justiceiro”, disse Yakin, mesmo que o personagem já estrelasse duas revistas em quadrinhos mensais. Apesar disso, o roteiro de Yakin, escrito em dez dias, foi direto para a produção.

Lee seguia fazendo propostas com os personagens que ele cocriara um quarto de século antes. “A paixão de Stan Lee pelo Homem-Formiga era irracional, ninguém dava bola”, disse Rabkin. “Ele não parava de falar no Homem-Formiga; queria um roteiro do Homem-Formiga o mais rápido possível. Eu era contra o Homem-Formiga porque, falando sério, ele encolhe, passa por um buraco de fechadura, olha os documentos secretos na mesa e só. É um tédio. Mas estamos lá ao redor da mesa, Stan tentando vender Homem-Formiga, e entra Bob Rehme, que comandava toda a New World. Bob era um cara pura energia, maluco. Ele não era de simplesmente abrir uma porta; ele fazia um *vruup!*, como se fosse o Taz! Então, ele entra na sala e diz: ‘Reunião Marvel! O que está acontecendo?’”

Lee diz: “Estávamos acabando de falar do Homem-Formiga!”.

“Quem é esse?”

“Ele encolhe... assim!”

Rehme parou um minuto para pensar. A Disney estava para fazer *Teenie Weenies*. Se a New World apressasse a produção de *Homem-Formiga*,

ninguém ia saber quem teve a ideia primeiro.

“Brilhante!”, disse Rehme.

Vruup! Ele sai da sala, e *Homem-Formiga* entra em produção. *Teenie Weenies* acabou sendo lançado como *Querida, encolhi as crianças*.

Embora Lee tivesse uma relação de trabalho agradável com Rehme, estava mais claro que nunca que ele não ia ter voz quando se tratava de filmes. Até Jim Galton, a seu modo reservado do velho mundo editorial, não se acertava com a agressividade hollywoodiana de Sloane, Kuppin e Rehme. A tarefa recaía a Joe “Lula” Calamari,[157](#) executivo de longa data da Cadence, contratado por Sheldon Feinberg assim que havia acabado a faculdade de Direito. Ele andava muito interessado em fechar contratos de cinema. Para o pessoal da New World, a ambição e agressividade de Calamari tornavam-no a voz maior da Marvel.

Stan Lee, já com sessenta e poucos, tinha um histórico de vinte anos sonhando em ver suas criações na telona, ainda sem sucesso. “O Stan está por fora porque ele não sabe as jogadas; ele não é dos sócios”, disse um executivo da New World. “Ele não tinha voto. Só que era um pit bull. Não queria largar o osso.”

Lee, porém, viria a durar mais que todos eles – a New World estava a perigo. “Pensando agora”, diria Mike Hobson, anos depois, “foi chocante a Marvel se vender para uma caloteira como a New World”. Os filmes do estúdio atolaram na bilheteria, as ações estavam vindo abaixo e, acima de tudo, logo após a queda do mercado em 1987, os investimentos da empresa em Wall Street tinham virado água. A New World contratou a Drexel Burnham Lambert, firma rainha dos títulos de alto risco, para ajudar a reestruturar as dívidas alarmantes e permaneceu impávida recusando ofertas de compra da Marvel Comics, sua única subsidiária rentável. No verão de 1988, já estava tudo acertado. Em julho, enquanto as câmeras na Austrália começavam a rodar *O Justiceiro*, a New World botou a Marvel Comics à venda.

O vencedor da concorrência foi o presidente da Revlon, Ronald O. Perelman, que usou a Compact Video, ex-divisão da Technicolor, como fachada para a compra.[158](#) Wall Street passou meses matutando que grande marca seria engolida pelo vácuo nebuloso da Compact, que estava em silêncio total desde a primavera, como um baú aberto ou um túmulo

vazio. Os US\$ 82,5 milhões pagos pela Marvel, no bolso de Sloan e Kuppin, foram um belo ágio sobre o investimento de US\$ 46 milhões que haviam feito fazia apenas dois anos. Para Wall Street, foi um choque. Ron Perelman, o homem que apostara mais de US\$ 4 bilhões na Gillette, agora estava de olhos em... gibis?

Uma matéria de revista tentou traçar a estratégia de Perelman da seguinte forma: “encontre uma empresa subvalorizada, compre-a financiando títulos de alto risco, venda as linhas de produtos que não são fundamentais até reaver o custo de compra e faça os produtos centrais recuperarem a lucratividade”. De certa forma, era apenas a versão anabolizada e anos 1980 dos modelos Perfect Film e Cadence. Mas a Marvel, sabia Perelman, tinha o potencial de uma “miniDisney em termos de propriedade intelectual”, pronta para explorar e para ser rentável.

O próprio Perelman era uma espécie de Frankenstein composto pelos antigos donos da Marvel, tanto que chegava a dar medo. Martin Goodman conheceu a futura esposa num cruzeiro; Perelman também. Martin Ackerman tinha um quartel-general na Zona Leste que batizara de “Casa na Cidade”; Perelman também. Sheldon Feinberg construíra seu nome como CFO da Revlon; vinte anos antes, Perelman ganhara fama com sua investida agressiva para tomar a Revlon. Assim como todos os anteriores, Perelman era um magnata baixinho, judeu e mascador de charuto. A diferença era que Perelman era *dono* de uma fábrica de charutos, apenas uma das posses em seu portfólio de US\$ 300 milhões. Seus bolsos iam tão fundo que, logo após comprar a Marvel em meio às ossadas da New World, ele voltou alguns meses depois e também comprou a New World.

Já que era cabeça da Revlon, a equipe da Marvel logo o batizou de “o cara do batom”. Quando visitou a sede da Marvel pela primeira vez, ele foi escoltado pelos vários departamentos por uma funcionária loira e de máscara, com uniforme de Mulher-Aranha. Durante o *tour*, pediu a um editor que lhe mostrasse como era trabalhar nos gibis mais vendidos. “Puxei algumas páginas lindas do Barry Smith para *Fabulosos X-Men*”, disse o editor. “Ele não conseguia nem olhar. Eu entendi na hora: *Esse cara não gosta de quadrinhos.*”

As impressões iniciais de Stan Lee sobre Perelman e sua firma, o Grupo Andrews, foram indubitavelmente encorajadas por uma reunião com o

braço direito de Perelman, Bill Bevins. Bevins era puro *business* – um *workaholic* de trajes esmerados que conhecera Perelman nas palestras sobre títulos de alto risco do Predator’s Ball¹⁵⁹ oferecidas por Michael Milken, da Drexel Burnham Lambert. “Ficamos alguns minutos nos galanteando”, lembrou Lee, “e aí, do nada, ele perguntou qual era minha renda anual na Marvel. Eu falei, ele passou uns dois minutos me olhando, pensativo, e então, da forma mais calma e trivial possível, disse que dali em diante eu ia ganhar mais ou menos três vezes aquele valor.”

O negócio editorial da Marvel estava a todo vapor e expandia-se cada vez mais rápido; não só havia novos títulos surgindo a todo momento, mas os *best-sellers Fabulosos X-Men* e *Surpreendente Homem-Aranha* haviam passado para cronograma quinzenal. DeFalco e Gruenwald começaram a vasculhar o passado da Marvel para lançar novas séries; a estrutura econômica do mercado direto, raciocinaram, teria espaço para títulos com um público devoto, mesmo que menor. Eles engendraram o retorno de personagens dos anos 1970 como Guardiões da Galáxia [*Guardians of the Galaxy*], Motoqueiro Fantasma, Deathlok e Nova – sendo que o último foi reintroduzido como integrante dos *Novos Guerreiros* [*New Warriors*], revista sobre heróis adolescentes proposta com base em pesquisas de mercado.

Eram polpudos os cheques de incentivos que chegavam aos roteiristas, artistas e agora também aos editores, que curtiam seu novo poder com a saída de Shooter. Vez por outra ainda havia disputas quanto a quem controlava qual personagem: Steve Englehart foi demitido de *Vingadores da Costa Oeste* (por recusar-se a incluir o Homem de Ferro no título); meses depois, foi demitido de *Quarteto Fantástico* (por recusar-se a devolver Sr. Fantástico e Mulher-Invisível à equipe) e *Surfista Prateado*. Englehart declarou que DeFalco estava instituindo um “plano para acabar com a inovação nos quadrinhos”. DeFalco disse apenas que estava apoiando seus editores.

DeFalco vira em primeira mão o que acontecia com a autoestima da empresa quando o corpo de editores não conseguia executar o que lhe era devido. Mas seu estilo gerencial era mais do que simplesmente tomar o lado deles nas discussões; ele achava que os editores deveriam ser

guardiões, que respondessem pela função, protegendo o legado da grandiosa narrativa e sempre tendo em mente os interesses da editora.

Como a Marvel ainda tinha os personagens que todo mundo queria escrever e desenhar, além dos *royalties* que todo mundo queria curtir, não havia carência de grandes talentos para manter as engrenagens girando. Depois da saída de Englehart, Walter Simonson assumiu *Quarteto Fantástico*, John Byrne assumiu *Vingadores da Costa Oeste*, e Jim Starlin assumiu *Surfista Prateado* – até se meterem em mais uma discussão e gerarem uma nova dança das cadeiras. Quando Byrne disse que ia desistir de *Mulher-Hulk* se DeFalco não trocasse um editor de quem Byrne não gostava, DeFalco repetiu o mantra: *apoiar sempre o editor*. Byrne foi demitido da série, e *Mulher-Hulk* ficou com Steve Gerber. Mas Byrne não foi muito longe – começou a trabalhar em *Namor*, nova série em que o Príncipe Submarino ia virar investidor de risco.

Menos de dez anos antes, parecia que editoras como a Pacific e a Eclipse iam sugar todos os grandes nomes da Marvel e da DC. Mas as editoras menores tiveram um período difícil, principalmente depois dos apertos do mercado em 1986 e 1987. Os donos de lojas de quadrinhos, diante da enchente de produtos, tiveram que ser comidos e abastecer as prateleiras com as vendas garantidas da Marvel e da DC. Apesar de todas as inquietações que Starlin, Gerber e até Steve Ditko haviam expressado ao longo dos anos, parecia que era só nas duas grandes editoras que sempre encontrariam serviço.

Embora a linha Epic houvesse rendido alguns projetos interessantes, ela fora um fracasso em termos de novos personagens de destaque. Além disso, sua missão original de fornecer um veículo para conceitos autorais acabou diluída com o passar dos anos. Depois de o conteúdo mais “adulto” de *Elektra: Assassina* [*Elektra: Assassin*], por Miller e Sienkiewicz, achar seu lugar por lá, a Epic começou a ter um papel secundário, o de *vanity press*¹⁶⁰ com produção de luxo para projetos com personagens já existentes e de propriedade da Marvel. Como *Elektra: Assassina* e *Destruitor & Wolverine* [*Havok & Wolverine*] haviam sido, de longe, os lançamentos de maior sucesso do selo, empenharam-se esforços para criar uma linha interconectada de super-heróis. Embora Archie Goodwin, o editor da Epic, viesse a ser responsável por conceber esses personagens, era a Marvel que ia manter os direitos sobre eles. Em

meados de 1989, Goodwin percebeu que os dias da Epic estavam contados e saiu para a DC Comics.

O *Dreadstar* de Jim Starlin, o *Coyote* de Steve Englehart, a *Void Indigo* de Steve Gerber, os *Six From Sirius* de Doug Moench e Paul Gulacy – nenhuma dessas criações havia durado na Epic, e os encrenqueiros por trás delas agora tinham família para sustentar. Frank Miller ainda fazia barulho, esnobando Marvel e DC em favor da nascente Dark Horse, mas era um caso especial – ainda estava em alta depois de *O Cavaleiro das Trevas*, ainda tinha força para vender quadrinhos só com seu nome e era quase uma década mais jovem que os outros. Aquela geração havia feito pressão para mudar a indústria e fez a diferença. Mas outros teriam de aparecer para assumir o comando.

[153.](#) “De início, não íamos fazer um grande *crossover* no ano seguinte”, disse Louise Simonson, “mas ‘Massacre Mutante’ vendeu tanto que Shooter disse para a gente fazer outro. Que virou ‘A Queda dos Mutantes’ e, no ano seguinte, ‘Inferno’. Acho que teve muita gente querendo entrar nesse”. (N. do A.)

[154.](#) Essa edição, *Lendas* n. 5, teve diálogos de outro exilado da Marvel, Len Wein. (N. do A.)

[155.](#) Nos anos 1980, a Marvel não conseguiu se desviar da cultura da cocaína em Nova York. Por puro acaso, o casamento do Homem-Aranha no Shea acabou caindo na noite em que Dwight Gooden voltou da reabilitação; houve uma recepção posterior no clube Tunnel, recém-aberto, mas já infame, que poucas semanas antes fora local das filmagens de *Nova York: uma cidade em delírio*. (N. do A.)

[156.](#) A recompensa pelo esforço de Rabkin foi sua autorização para propor um roteiro próprio do personagem que quisesse. Ele escreveu um *western* mexicano que estrelava Blade, o caçador de vampiros que estava no elenco de apoio da *Tumba de Drácula* de Marv Wolfman e Gene Colan, e que desde então caíra no anonimato. Apesar de reuniões com Richard Roundtree para assumir o papel principal, o projeto nunca alçou voo. (N. do A.)

[157.](#) O apelido de Calamari tem relação com seu sobrenome, que significa “lula” em italiano e é utilizado na cozinha sofisticada nos EUA para referir-se ao prato. (N. do A.)

[158.](#) Perelman venceu uma proposta concorrente de US\$ 81 milhões vinda de um grupo de investidores sob comando do ex-empresário dos Allman Brothers, Steve Massarsky, e, para surpresa de muitos, Jim Shooter. Pouco tempo depois, Massarsky e Shooter viriam a formar sua própria editora de quadrinhos, a Valiant/Voyager. (N. do A.)

[159.](#) O “Salão dos Predadores” era um evento anual organizado pela firma Drexel Burnham Lambert que reunia investidores especializados em comprar e vender empresas no fim dos anos 1980. A empresa teve falência forçada em 1990 devido a atividades ilegais no mercado de títulos de alto risco. (N. do T.)

[160](#). Termo do mercado editorial norte-americano que faz referência às editoras nas quais os autores pagam para publicar suas obras, por pura vaidade pessoal. (N. do A.)

Passaram-se anos sem que novos artistas fizessem carreira na Marvel Comics. Os maiores nomes dos anos 1980 – John Byrne, Frank Miller, Bill Sienkiewicz, Walter Simonson – já estavam com a editora desde a década anterior. A exceção era o autodidata Arthur Adams, que depois do colegial foi lavador de pratos numa pizzaria e passava o tempo livre montando portfólio para a Marvel. Cinco anos depois, quando a Marvel finalmente abriu espaço para sua arte altamente detalhista – na minissérie *Longshot*, de 1985 – o sucesso entre os fãs foi autêntico. O personagem título tinha um estilo que se destacava no desfile de capas – *mullet*, jaqueta de couro, cartucheira e bolsa de carteiro – e um histórico de realidade alternativa que destacava o talento de Adams para criaturas alienígenas e estranhas. Mas suas hachuras tomavam tempo, e Adams nunca conseguiu pegar o ritmo mensal – acabou ficando com o cargo de artista convidado por excelência, um lampejo de animação nas prateleiras de gibis.

Mesmo assim, Adams teve impacto imediato nos seus colegas aspirantes, os jovens que haviam crescido com os *X-Men* de Claremont e Byrne e com o *Demolidor* de Frank Miller e que testemunharam o estilo visual da Marvel Comics estacionar no sóbrio e funcional. Nos últimos dias de reinado de Jim Shooter, surgira uma “ninhada” de jovens determinados a desenhar cada fio de cabelo, cada drapeado das roupas, cada dente na boca dos personagens. Se a cena tinha uma parede de tijolos derrubada, podia-se apostar que cada tijolo teria personalidade.

O arte-finalista de Adams em *Longshot* era Whilce Portacio, estudante de Artes que largou a faculdade nas Filipinas. Portacio era ótimo em ressaltar detalhes, mas ainda precisava avançar em anatomia e perspectiva. Foi por isso que o editor Carl Potts o colocou para trabalhar nos desenhos de Adams, esperando que ao longo do processo pudesse aprender. Nesse meio-tempo, Potts passava a Portacio livros como *Os cinco C da*

cinematografia e mantinha-o ocupado na arte-final de *Tropa Alfa*. Pouco depois, quando Potts contratou um educadíssimo CDF sul-coreano chamado Jim Lee para desenhar *Tropa Alfa*, os dois artistas combinaram tanto em termos artísticos quanto na personalidade. Lee também ganhou o livro de cinematografia, e Potts lhe passou um treinamento severo de fundamentos da narrativa, assim como Denny O’Neil havia feito com Frank Miller uma década antes. Lee mudou-se para San Diego e abriu um estúdio com Portacio. Suas vidas e carreiras estariam entrelaçadas para sempre.

Passado um tempo, Portacio encontrou uma maneira de pleitear sua vaga de desenhista. Depois de arte-finalizar as páginas de Lee em *Tropa Alfa*, ele desenhava o Justiceiro e enviava o material à Marvel. Potts contratou Portacio para desenhar *O Justiceiro* assim que a adaptação para o cinema entrou em pré-produção. Quando foi lançado o segundo título estrelando o personagem – *Diário de Guerra do Justiceiro [Punisher War Journal]* – este ficou com Jim Lee.

Em questão de um ano, o editor de *Fabulosos X-Men*, Bob Harras – sempre atento aos artistas mais novos e mais requisitados – perguntou se Portacio gostaria de fazer algumas edições da série número um da Marvel. Portacio não topou, então o serviço ficou com Jim Lee. A popularidade de Lee foi à estratosfera. Não tardou para Lee virar o artista regular de *X-Men*.

Enquanto Lee e Portacio começavam a impressionar Potts em *Tropa Alfa*, Todd McFarlane, um canadense pretensioso e boca-suja, estava ganhando destaque em *O Incrível Hulk*. Em 1980, no verão da Fênix Negra e de Elektra, McFarlane era estrela do beisebol universitário, prestes a ser recrutado por um olheiro do Seattle Mariners. Mas, ao visitar a San Diego Comic-Con, ficou hipnotizado vendo Jack Kirby conversar graciosamente com os fãs que se enxameavam ao seu redor. Disse para si mesmo que, se não virasse atleta profissional, seria quadrinista. Para fechar a decisão, um tornozelo machucado jogou por terra suas aspirações no beisebol e McFarlane começou a praticar cada vez mais na prancheta, lendo com bastante interesse sobre os percalços de Kirby e Gerber, assim como os discursos panfletários de Neal Adams e Frank Miller, nas páginas do *Comics Journal*. Depois de empilhar cartas de recusa, o autodidata

McFarlane finalmente conseguiu uma chance logo antes de se formar: uma história secundária em *Coyote*, série de Steve Englehart. *Hulk* veio no fim de 1986; um ano depois, seu editor estava levando suas páginas para outros editores da Marvel, explicando que McFarlane não estava contente e queria novos desafios. As amostras de linha fina e o fetiche pelo detalhe falavam por si. Ele foi contratado como artista de *O Surpreendente Homem-Aranha*.

McFarlane e o roteirista David Michelinie reintroduziram a galeria de vilões trintenária do Aranha – Homem-Areia, Gatuno, Mysterio, Lagarto. Mas o que selou o sucesso dessa versão mais *dark* de *Surpreendente Homem-Aranha* foi um vilão inédito. O uniforme negro do Aranha, agora descartado, revelou-se um ser alienígena vivo; ao tomar de hospedeiro um furioso ex-jornalista chamado Eddie Brock, ele passou a chamar-se Venom. McFarlane deu ao sanguinário Venom porte monstruoso e enorme sorriso de dentes afiados. Agora com iconografia feroz para fechar com as garras de Wolverine e com o arsenal do Justiceiro, *Homem-Aranha* começou a alcançar as vendas que não via há vinte anos e escalou os gráficos de olho no primeiro lugar de *X-Men*.

No verão de 1988, a média de idade dos artistas mais populares da Marvel – dentre eles Art Adams, Portacio, Lee, McFarlane e Marc Silvestri, o desenhista de *X-Men* – voltou a ficar abaixo dos trinta anos. Os editores começaram a afrouxar as regras narrativas draconianas impostas por Shooter, de forma que essa nova leva pôde adotar a linguagem visual dos cliques musicais pós-narrativos, deixando de lado os planos de abertura e as tomadas de dois para passar à não linearidade frenética. Frente ao sucesso de Adams, haveria detalhismo, sempre detalhismo, nos rostos, nas máquinas, na arquitetura. As páginas começaram a ficar escuras de tanto detalhe.

Também havia certa inquietação entre esses artistas, ou pelo menos uma falta de mansidão, que não se via desde a época em que Jim Starlin disse a John Romita que não ia assumir *Quarteto Fantástico*. Talvez fosse coisa da juventude; talvez fosse o fato de nenhum deles morar perto da sede da Marvel em Nova York, porque nenhum deles havia se mudado para a cidade grande para honrar suas obrigações na empresa. Ou talvez fosse porque eles tinham visto o que acontecera com Kirby e Ditko e juraram que algo assim não ia acontecer com eles. McFarlane ficou azucrinando

outros artistas para fundar um sindicato, ideia que não se considerava desde que os planos da guilda em 1978 haviam ido por água abaixo. Se a Marvel podia ferrar Jack Kirby e Steve Ditko, pensou McFarlane, podia ferrar qualquer um.

McFarlane sentia-se em dívida particularmente com Steve Ditko. Ele restaurou as teias debaixo dos braços no uniforme do Aranha, acentuou o contorno negro em torno dos olhos e fez contorcionismos no corpo do herói até criar poses estrambólicas, bem como Ditko fazia. Mas McFarlane foi além: as teias que saíam das mãos do Aranha agora pareciam complexas cordas (ou espaguete, como dizia Tom DeFalco); os brancos dos olhos dobraram de tamanho; o contorcionismo deixou de seguir regras anatômicas. McFarlane dizia que queria destacar as qualidades aracnídeas do personagem; o departamento editorial ficou nervoso. As páginas chegavam no Bullpen, na sala do próprio John Romita, o responsável por fazer Peter Parker parecer Peter Parker. “Vocês só querem que eu mexa nisso?”, Romita perguntava, desgostoso com as distorções no personagem, que se distanciava da versão quase oficial que ele mesmo forjara em 1966. O Peter Parker de McFarlane parecia um fisiculturista, e sua Mary Jane era uma gatinha da Playboy. De repente a versão de McFarlane virou o molde, e os artistas de *Espetacular Homem-Aranha* e *A Teia do Aranha* foram obrigados a conformar-se à nova versão.

Mas McFarlane ainda tinha de desenhar o que o roteirista dizia para ele desenhar. E, em 1989, depois de mais um verão em que *Surpreendente Homem-Aranha* teve cronograma quinzenal de lascar, ele se encheu. Disse a seu editor, Jim Salicrup, que queria sair do título, que queria um projeto no qual fosse o mandachuva. McFarlane achou que ficaria com um gibi de vendas baixas em que poderia aprender o ofício do roteiro. Para sua surpresa, Salicrup perguntou se ele queria ter um título do Homem-Aranha só seu. “Por mim, não haveria um quarto título do Homem-Aranha”, disse McFarlane, “mas eu não era bobo de dizer não”.

Era um negócio dos sonhos: fugindo dos padrões da Marvel, McFarlane não teria nem que se preocupar em manter a continuidade com os outros títulos do Aranha. Se os outros roteiristas da editora já tinham algum ressentimento quanto à licença especial que o famoso recebia, não se consolaram com o que ele dizia nas entrevistas. Do jornal, ele só lia o

caderno de esportes. Nem lembrava do último livro que tivera em mãos. “Hã... Eu não me considero bem um roteirista, por isso não presto atenção ao roteiro. Sei que o pessoal da Marvel não vai gostar muito de uma fala dessas, mas quando lerem vai ser tarde demais.” Ele ia assumir o projeto, disse, sabendo “que vai sair uma merda”.[161](#)

O que fazia Todd McFarlane se destacar é que ele não precisava da Marvel Comics. Já havia investido seus ganhos para fundar uma empresa de *cards* de esporte e abrir uma loja de quadrinhos em Washington; ficava arrumando os *cards* de hóquei enquanto dava as entrevistas no telefone. A franqueza de suas respostas era grosseira ou despreziosa, dependendo de quem via. “Desde que o Homem-Aranha fique na pose certa, e eu consiga uma cena dele legal na *splash page*, indo na sua direção, não interessa o que tem atrás”, ele disse a um jornalista acostumado a longas discussões sobre o ofício. “Se eu não consigo preencher o espaço com coisas que ao menos pareçam certas – ou pelo menos preencher com linhas –, as crianças acham que há mais detalhes do que realmente há.”

Com tempo sobrando nos meses que antecederam o início de seus trabalhos no novo título *Homem-Aranha*, McFarlane voluntariou-se para passar o nanquim em algumas capas de *Novos Mutantes*, sobre os desenhos da última descoberta da Marvel, Rob Liefeld. Com 21 anos e nascido em Anaheim, Califórnia, Liefeld vinha da família de pai pastor batista e avô pastor batista. Tudo que ele sempre quis foi desenhar os personagens de *Star Wars*, ir de bicicleta à loja de quadrinhos e esconder as pilhas de *X-Men* da sua mãe. Embora tivesse conseguido serviço bem cedo com *pin-ups* e capas na DC Comics, seus instintos para narrativa eram mais trôpegos que os de McFarlane. Mas estava longe de ser comedido: um editor foi pego de surpresa ao receber a história desenhada com todas as páginas na horizontal. Bob Harras, por outro lado, gostou da audácia e, depois de lhe passar serviço em *X-Factor* e *Fabulosos X-Men*, disse a Liefeld que queria um novo visual para *Novos Mutantes* e um novo personagem para substituir o Professor X como líder da equipe. Liefeld mandou páginas e páginas de ideias de uniformes e novos personagens: *Bob – amizade ou inimigo dos Mutana do futuro! Se CE não gostar, bota no lixo! Para mim, tudo bem! Mas se curtir, dá uma ligada!* Um dos personagens foi proposto como o novo líder: um “homem cheio de

segredos” semiciborgue, com “olho cibernético” que brilhava. Seu nome, diziam as anotações, deveria ser Cybrid ou Cable.

Quando Harras e a roteirista Louise Simonson sugeriram outros nomes, Liefeld seguiu as regras do novo amiguinho McFarlane e fincou pé. “O Bob disse: ‘Vamos chamar de Quentin’”, lembrou Liefeld. “E eu disse: ‘Eca!’. Eu já tinha usado ‘Cable’ de nome dele nos esboços. Aí, no argumento da Louise, depois que já tinham dito para ela que o nome era Cable, ela chamou de Comandante X. Aí eu disse: ‘Se é para chamar o cara de Comandante X, eu não faço.’ Era muito ridículo.” Harras deixou que Liefeld fizesse à sua maneira.

A edição de *Novos Mutantes* que apresentava Cable – ele carregava uma arma gigante; os Novos Mutantes apareciam nas miras de sua arma – foi sucesso instantâneo e uma virada nas vendas do título. Mas foi também o princípio do fim para Simonson, que se sentiu à toa. Quanto mais absurda ficava a forma como Liefeld desenhava músculos e artilharia, quanto mais os fundos de cena sumiam e reapareciam e ele descartava a regra dos 180 graus, mais crescia o número de leitores. Liefeld “fazia janelas quadradas quando se via o prédio por fora, mas redondas por dentro”, reclamou Simonson. “Levei uns seis meses para entender que o Rob não estava nem aí para o roteiro. Ele fazia o que bem entendesse, que era desenho *cool* de gente posando de uniforme, para depois ele vender o original por uma grana preta.” E a gerência não estava nem aí para as reclamações de Simonson. “De repente as séries serviam só para render a curto prazo, sem interesse no longo prazo dos personagens”, disse. “Parecia que a Marvel tinha sido comprada para fazer dinheiro rápido – sugar o leite, ordenha, ordenha, ordenha. Acho que, naquele momento, qualquer um que pudesse gerar capital rápido para a Marvel virava deus, e Rob Liefeld era o tipo de cara que fazia isso muito bem.”

Enquanto Simonson brigava com Liefeld e Harras, a Marvel lançou-se na divulgação de *Homem-Aranha* n. 1. Para agradar os lojistas, Carol Kalish fez pressão por uma edição especial que seria vendida somente no mercado direto, impressa com tinta prateada sobre fundo negro. O gibi seria o mesmo em todos os aspectos, menos a capa.

Enquanto isso, o diretor de vendas de banca da Marvel notava que a edição mais vendida da revista *Sail* todos os anos era a que vinha num

saco plástico com um calendário. Não era só por conta do calendário brinde – o saquinho a fazia ganhar destaque nas prateleiras. Talvez essa estratégia também pudesse ajudar *Homem-Aranha* nas bancas.

“Os lojistas do mercado direto piraram”, disse Kurt Busiek, que trabalhava no departamento de Carol Kalish. “Nas bancas, vocês vão lançar com um saquinho, mas a gente não vai poder vender com o saquinho?” O lançamento de *Homem-Aranha* n.1 havia virado um problema.

Em si, a HQ de McFarlane não tinha nada de especial – 22 páginas de um argumento raso no qual o Homem-Aranha enfrentava criminosos e fazia uma visitinha a Mary Jane, enquanto o Lagarto sanguinariamente despachava três larápios e uma testemunha inocente, tudo com narração exagerada e onomatopeias constantes. Mas a edição vendeu mais de um milhão de exemplares – a versão com tinta prateada, a versão com tinta normal e as versões ensacadas de ambas – só nas lojas de quadrinhos em junho de 1990. Uma loja de Los Angeles alugou holofotes para receber repórteres (e centenas de fregueses) no lançamento extraordinário que marcou para a meia-noite. Antes mesmo de a edição chegar às bancas (800 mil exemplares sem saquinho; 125 mil com), a Marvel já tinha um recorde. Os colecionadores ficavam matutando se deviam ou não tirar o gibi do saquinho, e aí se deram conta de que, se quisessem ler, era melhor comprar duas.

Os lojistas queriam mais. “Queriam vender de tudo”, disse Busiek, “mesmo que fosse uma coisa imbecil, tipo, uau, *essa aqui veio num saquinho*”. Fez-se uma nova tiragem com tinta dourada e, mais tarde, para recompensar os lojistas, a Marvel produziu uma versão em “platina” – repetindo a moda da indústria fonográfica de distribuir discos de platina – que seria enviada de cortesia a cada lojista. Depois de experimentos com vários formatos de capa, a edição de platina acabou tendo que ser impressa em papel-cartão, mais grosso, para reter a mistura especial de tinta. Proposta num orçamento de US\$ 8 mil, o item promocional acabou saindo por mais de US\$ 35 mil. De início parecia um desastre – não só pelo custo, mas também porque não conseguiu agradar os lojistas, que imploravam por *só mais um exemplar* da edição de colecionador.

A Marvel, contudo, havia aberto as portas para o futuro. Os cinco meses que o departamento industrial havia passado fazendo experiências para a

edição platinada renderam diversos protótipos – capas laminadas, capas em relevo – que podiam passar por aperfeiçoamentos e serem aplicados em títulos vindouros. Não apenas em edições limitadas, mas em tiragens de seis dígitos. Era só Todd McFarlane que vendia *Homem-Aranha* n.1 ou eram as capas? Uma edição de *O Incrível Hulk* foi produzida às pressas com tinta fosforescente; as vendas tiveram alta de 300%, o que levou à reimpressão imediata. Seguiram-se uma capa metálica para *Surfista Prateado* e uma capa de *Motoqueiro Fantasma* que brilhava no escuro, as duas rendendo igual sucesso.

Em retrospectiva, alguns veriam esse momento como abrir a Caixa de Pandora. “Eu estava me aproveitando dos anseios do mercado e alimentando a ganância dos especuladores”, escreveu anos depois o diretor de vendas que desenvolvera a edição platina de *Homem-Aranha*, tentando expiar o pecado. “Não há nada intrinsecamente errado em criar produtos para abastecer demanda; mas tirar vantagem da base de consumidores é algo comparável a estupro consentido, pelo que me consta.”

Desde a compra da editora por Ron Perelman, novos rostos haviam começado a aparecer na sede da Marvel: executivos encarregados de maximizar os lucros e manter distância do processo criativo. Mas Perelman e seu braço direito, Bill Bevins, não tinham como não perceber os triunfos recentes da divisão editorial, e essa distância sumiu quando os executivos começaram a cuidar mais de perto de seu investimento. O Grupo Andrews preparou-se para abrir o capital da Marvel Comics na bolsa de valores. Os vice-presidentes e consultores andavam cada vez mais pelos corredores. Em outubro de 1990, quando Jim Galton – desde 1975 o presidente silencioso e reservado da Marvel – aposentou-se, aos 65 anos, Perelman já tinha seu sucessor preparado.

Terry Stewart tinha procedência do mundo de fusões e aquisições. Mas outra diferença que ele tinha de Galton o tornava mais palatável para os conhecedores de quadrinhos que o viam com desconfiança: era um fã. “Por baixo deste manto da América industrial bate o coração de um colecionador”, disse ele à revista *Fortune*, pouco antes de ser nomeado presidente da Marvel. No regime Perelman, Stewart fazia fácil o papel de roqueiro rebelde, vestindo camiseta preta sob o *blazer*.

Stewart dissera à imprensa que seu foco seria dar um jeito nos filmes e indicou Joe Calamari, executivo de longa data na Cadence, a chefe da Marvel Productions. O estúdio, aliás, andava num silêncio suspeito desde que a New World o vendera a Perelman. A presidente Margaret Loesch, inquieta com a nova administração, só conseguiu deixar seu contrato de lado depois que Barry Diller, da Fox, encontrou Perelman numa festa e convenceu-o de que, quanto mais cedo ela entrasse na Fox, mais cedo começaria a levar *Os X-Men* para a TV. Agora Calamari ia beneficiar-se da cooperação de Loesch na Fox, mas também ia ficar atracado a desenredar a pendenga jurídica que eram os direitos sobre Homem-Aranha no cinema.

Também houve outras mudanças: Barry Kaplan, o CFO de longa data da Marvel, foi escorraçado. Kaplan já havia descoberto uma diferença de filosofia entre a Marvel das antigas e o Grupo Andrews. “Eu tinha muita discussão com o pessoal do Perelman porque eles defendiam o custeio por absorção. Eu dizia: ‘Então tá, *Capitão América* é perda de dinheiro. A gente tem que parar de publicar *Capitão América*?’. A reação deles era: ‘Claro! Se a gente publicar outra coisa, pode ser que dê dinheiro!’. Mas esse negócio não é como batom, em que simplesmente se inventa outra cor. Não é assim para se criar outro personagem. Enquanto isso, enquanto não estivermos publicando *Capitão América*, vamos ter roteiristas, desenhistas, arte-finalistas e coloristas sem serviço.”

No departamento de vendas, Carol Kalish viu-se subordinada a um executivo recém-empossado, de camisas com monograma e interesse nulo por HQ, intermediário bem pensado entre ela e o alto escalão. Kalish se eriçou com os rumos das estratégias de vendas da editora, que preferiam a agressividade ao sucesso em longo prazo. A Marvel foi precipitada ao dizer que o aumento de 33% no preço de capa não havia reduzido as vendas de forma significativa, então começamos planos para mais um aumento. Sendo contato direto entre Marvel e lojistas, Kalish era essencial – em 1990, as lojas de quadrinhos eram 73% das vendas da Marvel –, mas, após as mudanças na gerência, em outubro, ela foi promovida e deixou o departamento para assumir um novo cargo, de vice-presidente de novos produtos, no qual não faria tanto entrave. Lou Bank, carinha de 25 anos saído do departamento de vendas, assumiu o lugar dela. “Acho que era muito mais fácil pilhar uma empresa por baixo do nariz de um ingênuo

de 25 anos do que de alguém como Carol”, Bank diria anos depois. “E eu era mais manipulável.”

Pouco após o remanejamento, enquanto os executivos da Marvel botavam as vendas na calculadora e montavam a estratégia para abertura de capital, Tom DeFalco entregou sua proposta de orçamento para o ano seguinte. A resposta do andar superior foi que 1990 fora um belo ano e que eles iam ter de superar. DeFalco fez uma reunião com os editores para questionar: “como diabos a gente vai fazer melhor que isso?”.

DeFalco foi ao editor Bob Harras e disse a ele que era hora de expandir a linha *X-Men*. “Achei a pior ideia da face da Terra”, disse Harras. “Lembro-me de ter pensado: ‘Até onde podemos expandir? Já temos quatro séries X: *Fabulosos X-Men*, *Wolverine*, *Novos Mutantes* e *X-Factor*’. Se fôssemos para cinco, achei que íamos estrangular a galinha dos ovos de ouro.” Apesar de tudo, Harras e Claremont deram um jeito de diferenciar o novo título – que ia se chamar apenas *X-Men* – de *Fabulosos X-Men*. Eles somariam a escalação original dos anos 1960, que vinha aparecendo nas páginas de *X-Factor*, ao elenco atual de *Fabulosos X-Men*, e então redistribuíam a equipe em dois grupos. *Fabulosos* ficaria com a Equipe Ouro; *X-Men* ficaria com a Equipe Azul. *X-Factor*, por sua vez, ficaria com um grupo de mutantes jovens e periféricos que haviam estreado nos últimos anos.

Se isso já era confuso, ainda havia o caso de *Novos Mutantes*. Com Louise Simonson no fim da paciência, Liefeld fez campanha por um novo roteirista – Fabian Nicieza, também gerente de publicidade da Marvel. Quando ainda era adolescente, Liefeld conseguira o telefone de Nicieza e ligara para parabenizá-lo pelo roteiro do título *Força Psi*, do Novo Universo. “Em breve eu vou ser artista de quadrinhos”, Liefeld disse a Nicieza e sugeriu que no futuro eles trabalhassem juntos. Três anos depois, havia chegado a hora. “Rob tinha um milhão de ideias e não tinha nem papas na língua nem maturidade para apresentar essas ideias”, disse Nicieza. “Aí começou a soltar uma enchente de suas invenções até chegar o ponto em que imagino que a capacidade de Louise trabalhar na série tenha ficado prejudicada. Ele queria que fosse tudo músculo e superpoder – e ela queria uma equipe de garotos e garotas em fase de crescimento. Fica difícil conciliar essas duas coisas.”

Louise Simonson enfim se demitiu, depois de dez anos de Marvel. “Foi o Rob que ferrou a Louise até ela abandonar o emprego”, disse Chris Claremont, embora Simonson atribua a culpa a Harras. “Ele mexia no argumento e punha a culpa no artista. Ele mudava os diálogos e aí vinha me dizer: ‘desculpe, mas tentei ligar, e você não estava em casa’ ou ‘da próxima vez, pode deixar que eu te aviso’. Ele mudava alguns diálogos, mas outras partes não, de forma que os personagens diziam coisas sem sentido. Era o jeito dele de dizer que gostaria que eu caísse fora.”

Com Simonson de saída, Liefeld disse a Nicieza e ao diretor de *marketing* Sven Larsen que queria que *Novos Mutantes* fosse relançada com novo título. Os três começaram uma campanha com DeFalco para fazer a mudança – na hora certa, já que DeFalco precisava de mais um grande lançamento para 1991. Cancelar uma série Top 10 ia na contramão de tudo o que a Marvel entendia de estratégia de marca, e alguns ficaram preocupados que outro número 1 em mais uma revista X ia soar como caça-níqueis. Mas Liefeld insistiu. Por quanto tempo mais se poderia chamar a revista de “*Novos*” *Mutantes*? “Eu garanto que a gente vai vender mais”, ele prometeu, e DeFalco finalmente topou. *X-Force* n. 1 entrou no cronograma, a ser publicada dois meses depois de *X-Men* n. 1. O verão de 1991 seria o verão X.

ENTREVISTADOR, 1988: O que você faria se Chris Claremont entrasse na sua sala e dissesse: vou deixar “X-Men”?

BOB HARRAS: Na verdade, essa pergunta é fora da realidade. Não consigo nem imaginar o Chris fazendo uma coisa dessas. Se ele fizesse, acho que eu teria um colapso nervoso. (*Risos.*)

Com as mudanças em toda a franquia, Harras agora tinha a oportunidade de solucionar um problema que vinha lhe incomodando: as tramas de Claremont com *aliens* e magia não lhe agradavam; não lhe parecia o tipo de história que *Os Fabulosos X-Men* sabiam fazer melhor. Nos cinco anos desde que o retorno de Jean Grey havia arruinado o final feliz de Ciclope, a série passara por mudanças radicais: Cristal e Longshot estavam entre os novos integrantes; os X-Men estavam supostamente mortos e passaram um tempo na Austrália, onde dependiam de um aborígine mudo para teleportar-se de aventura em aventura; Noturno e Kitty Pryde, os

integrantes mais divertidos e amigáveis, haviam caído fora. O Professor X e Magneto, polos opostos dos dilemas filosóficos da série, não se viam. “As coisas mudaram desde que Charles Xavier fundou esta escola e criou os X-Men”, Tempestade declarou numa edição. “Mudaram ainda mais quando ele me trouxe e trouxe meus colegas para formar a segunda geração da equipe. Agora temos uma terceira geração e temos de nos perguntar, meus amigos: “Será que ainda estamos preparados para honrar a escola Xavier e seu sonho? Ou será que chegou o momento de entregar este papel a outros...?””

Alguns se perguntaram se Chris Claremont estava fazendo essas perguntas a si mesmo. Era óbvio que *Os Fabulosos X-Men* ainda era o título número um em vendas, em toda a indústria de quadrinhos, mas os lojistas – no geral, fãs de mais idade – vinham reclamando com os representantes de vendas da Marvel quanto às tramas em aberto, perguntando se Claremont em algum momento ia entrar nos trilhos. Com os sussurros incessantes no ouvido, HARRAS tomou uma atitude.

Ele fazia sessões de *brainstorming*, quando ia jantar com Rob Liefeld, Whilce Portacio e Jim Lee, e descobria que eles estavam afinados quanto ao rumo que deviam tomar. “O caso era que o Bob odiava tudo que o Chris dizia”, lembrou Portacio, “e tudo que a gente dizia, 50% das vezes, combinava com o que o Bob pensava”. Portacio e Lee seriam os novos argumentistas dos X-Men, e Chris Claremont ia escrever os diálogos com base nos desenhos – de Portacio em *Fabulosos X-Men* e de Lee em *X-Men*. Depois de conduzir os personagens da condição de jogada comercial ao estrelato internacional ao longo de dezesseis anos, o papel de Claremont seria reduzido a digitar diálogos que combinassem com o desenho. Horrorizado, ele tentou manter o controle de pelo menos *um* dos títulos, da mesma forma que levara Byrne a ficar com *Quarteto Fantástico* quando ele e Claremont haviam se batido de frente, uma década antes. Não teve jeito. “Não era nem questão de ‘Jim cuida de *X-Men*, você fica com *Fabulosos*’”, disse Claremont. “Ninguém do editorial queria falar naquilo, era pegar ou largar.”

Claremont tentou seguir seus planos, mas descobriu que até seu papel mais limitado seria comprometido pelo atraso na entrega das artes. “O Jim não tinha produção ritmada”, disse ele. “Eu recebia sete páginas; aí passavam uma, duas semanas, e eu recebia catorze páginas. Houve casos

em que eu recebi as páginas e tive de fazer os diálogos e mandar para a gráfica no dia seguinte. Era pânico constante.”

Portacio, enquanto isso, queria se destacar matando personagens antigos em *Fabulosos*. Claremont reclamou veementemente com Harras enquanto tentava lidar com as tramas entrelaçadas dos três títulos. “E ao mesmo tempo estamos indo e vindo na discussão”, disse Claremont. “Eu tentava fazer as quatro edições de *X-Factor* para fechar as pontas soltas que a Weezie deixou. Perguntava a ela: ‘tudo bem se eu fizer isso?’. Ela respondia: ‘*não estou nem aí*’. Foi naquele momento que eu disse *foda-se*.” Perto do grande lançamento de *X-Men*, segundo Claremont, a briga com Harras chegou aos “socos e pontapés”. Harras queria o Professor X de volta; Claremont queria matar Wolverine e finalizar a transição de Magneto de vilão para herói.

Na Marvel, alguns acharam que Claremont havia criado uma situação complicada para Harras e que estava há tempo demais nos títulos. “O Chris não estava preparado para o nível de imposição que os títulos iam ter”, disse Nicieza. “Não estava pronto para o ditame orçamentário que os títulos iam exigir dele: que seríamos obrigados a fazer *crossovers* múltiplos, a fazer sagas que não iam tratar do que ele queria nem sair do jeito que ele gostaria. Seria uma série diferente da que ele havia criado.” Claremont e Harras começaram a se comunicar exclusivamente via fax para que houvesse provas dos diálogos cada vez mais tensos. Claremont apelou a DeFalco e mandou ultimatoss a Terry Stewart.

Depois que a esposa de Claremont lembrou-lhe de que eles tinham hipoteca a quitar, sua proposta foi escrever as três primeiras edições da nova *X-Men*. Na prática, seria sua indenização demissionária. Ele desistiu de sua última edição de *Fabulosos* depois de onze páginas. Ninguém – nem Stan Lee, nem Jack Kirby – havia ficado tanto tempo numa série quanto Claremont.

Não houve despedida na seção de cartas, nem comunicado à imprensa. Da noite para o dia, Claremont havia perdido as ilusões quanto à lealdade empresarial. Quando um entrevistador expressou surpresa diante da parada aparentemente repentina, após dezesseis anos, Claremont lembrou-lhe de que os quadrinhos estavam livres das regras do mundo editorial “sério”, no qual os autores de ficção são donos das franquias. “O que você está vendo é um desacordo entre o funcionário e o supervisor. E, se a

situação é essa, o rumo a se tomar é sempre o mesmo: a corporação, por instinto, vai apoiar o supervisor.” Se a Marvel havia sobrevivido à saída de Kirby, por que Claremont seria necessário? Claremont nem sabia desenhar.

Walter Simonson, que vinha escrevendo e desenhando *Quarteto Fantástico* quando sua esposa foi escoraçada de *Novos Mutantes*, acompanhou Claremont pela porta de saída. Anos depois, ele caracterizaria o posicionamento da editora como “brusco, grosseiro e desrespeitoso” e ralharia contra a forma como os autores veteranos estavam indo para a geladeira. “A atmosfera da Marvel estava cada vez menos interessante”, ele disse, “a oportunidade de fazer trabalhos bons e criativos estava limitada”.

Sem perder o compasso, Bob Harras telefonou para o ex-parceiro e rival eterno de Claremont, John Byrne, e perguntou se ele gostaria de escrever *X-Men*. Embora Byrne houvesse entrado com atraso no esquema de edições independentes, ele acabara de iniciar um novo título autoral para a Dark Horse Comics – com o título nada suspeito *Next Men* –, sobre o qual teria controle absoluto. Mas Byrne ficara surpreso com as vendas baixas de sua reformulação do Príncipe Submarino, *Namor*, e não tinha garantias de que *Next Men* pagaria as contas. Assim, tinha mais em jogo do que a narrativa quando assumiu os diálogos das duas séries X-Men – aliás, ele tinha em mente a mesma coisa que Claremont quando este se demitiu: “Os X-Men”, Byrne entregou numa entrevista, “vão quitar minha hipoteca”.

Mas levou poucos meses para Byrne, assim como Claremont, ver-se diante de prazos impraticáveis, obrigado a criar diálogos tomando por base faxes da arte de Lee e Portacio enviados de última hora. As páginas chegavam aos bocadinhos, três por vez, e a cada fax a trama dava uma reviravolta inesperada, de forma que Byrne tinha que redialogar as páginas precedentes.

A gota-d’água foi quando Harras telefonou e pediu a Byrne para dialogar uma edição inteira da noite para o dia. Ele se recusou. “Você tem que dar um jeito nisso”, ele disse a Harras. “É uma insanidade.”

“A gente vai dar um jeito”, Harras lhe garantiu, então desligou o telefone e foi à sala de Nicieza. “O John não vai fazer essa edição”, disse Harras. “Pode fazer para mim?”

“Para quando você precisa?”

“Amanhã.”

“Não tem como.”

Naquele mesmo instante, Scott Lobdell, um comediante que tentava a vida de *stand-up* e sempre topava frilas de roteiro, passou em frente à sala de Nicieza. Nicieza apontou, sorrindo, e Harras viu Lobdell.

Harras deixou a cabeça pender e soltou um suspiro de resignação.

Lobdell terminou a edição da noite para o dia. Duas semanas depois, Byrne recebeu notícias de um amigo que havia visto Lobdell numa festa. Lobdell ficara oficialmente com os diálogos de *X-Men*. “Anos depois”, disse Byrne, “me disseram que a gente precisa se cuidar quando o Harras diz: ‘a gente vai dar um jeito’”.

Rob Liefeld, enquanto isso, pesava suas opções. Ele e Nicieza já haviam começado a introduzir personagens novos, espalhafatosos e violentos em *Novos Mutantes* – Deadpool, Dominó, Shatterstar, Feral – futuros membros da *X-Force*. Enquanto se preparava para o lançamento, escreveu uma carta ao diretor Spike Lee, que havia feito uma convocação para gente que fazia “coisas extraordinárias” usando o jeans Levi’s 501. Liefeld, com sua pinta juvenil e entusiasmo ilimitado, foi escolhido entre os 700 mil inscritos para estrear um comercial de TV em rede nacional. Ele e a *X-Force* iam aparecer na TV.

Liefeld também reconsiderou uma proposta em aberto de uma editora de quadrinhos em preto e branco chamada Malibu Comics, na qual poderia fazer seu próprio gibi independente. Para testar a aceitação do mercado, ele comprou um anúncio no *Comics Buyers’ Guide* para falar de uma série em produção, que se chamaria *Os Executores* [*The Executioners*]. Seria uma equipe de “mutantes rebeldes que vêm do futuro para destruir seu passado” – trama familiar aos leitores de *X-Men*. Um dos personagens do anúncio, Cross, era bastante parecido com Cable, o líder da *X-Force*; outros lembravam Feral e Dominó. Harras ligou para Liefeld às seis e meia da manhã e perguntou o que ele estava fazendo. A Marvel ia abrir um processo se ele não desse cabo do plano.¹⁶² *Os Executores* foram para a gaveta.

Mas Liefeld ficou com a pulga atrás da orelha e começou a conversar com os amigos. Em 1985, quando estava apenas começando, havia criado

outra equipe de super-heróis, chamada Youngblood. Talvez fosse a hora de eles verem a luz do dia – e longe da Marvel.

Todd McFarlane nunca gostou da ideia de ter editores. Quando o ativo Danny Fingeroth substituiu o permissivo Jim Salicrup como seu chefe em *Homem-Aranha*, McFarlane odiou. “Se você vender um milhão, eu te ouço”, ele disse a Fingeroth. “Se eu posso entregar 22 páginas em branco e a meninada compra um milhão, quem se importa com os gibis que fizeram nos últimos cinquenta anos? Não me interessa se antes eram imagens e palavras – se a meninada vai comprar um milhão, é porque estão contentes, eu estou contente, e você vende gibi.”

McFarlane, que sempre foi antiautoridades, agora se eriçava com várias: não recebeu uma camiseta do Homem-Aranha que a Marvel havia criado numa promoção, não era convidado a encontros editoriais para determinar os planos futuros para os quadrinhos, não podia usar os vilões que queria. Ele enchera *Homem-Aranha* com histórias sobre vício em drogas, policiais corruptos e abuso sexual de crianças, mas no fim das contas foi o desenho de uma espada cortando o olho de um vilão que gerou problemas com Fingeroth e Tom DeFalco. Eles informaram a McFarlane que o Código de Ética não ia permitir aquele tipo de coisa.

McFarlane saiu da série e nem se deu ao trabalho de pedir outro serviço. “Não há motivo para eu assumir uma série mensal se eu pudesse fazer outro projeto que me desse liberdade criativa, impressão melhor e maior divulgação”, McFarlane disse a uma novíssima revista sobre quadrinhos chamada *Wizard*, logo antes de sua saída. “É bem provável que, se e quando eu deixar *Homem-Aranha*, você me veja em projetos especiais por alguns anos, e aí – caso eu volte a gibis mensais – quero publicar por conta própria. Se eu vou trabalhar dia sim e dia também, prefiro fazer para mim.” Ele falou em criar uma série de *cards* de hóquei e deixar os quadrinhos de vez, mas aí começou a pensar na ideia de Rob Liefeld, de publicar séries autorais pela Malibu Comics. E se eles conseguissem outros nomes de peso para lhes acompanhar – não seria uma forma de peitar Marvel e DC?

Nos dois últimos anos de expansão, as vendas da Marvel haviam subido mais de 30% e seu lucro líquido mais do que quadruplicado. A editora agora estava aplicando os lucros em tudo o que pudesse, com séries que partiam dos editores, tais como *Darkhawk*, de Tom DeFalco (segundo a Marvel, ela combinava o “realismo violento” de Motoqueiro Fantasma e as “táticas urbanas” do Justiceiro) e Sonâmbulo [*Sleepwalker*], de Bob Budiansky. Em março de 1991, a Marvel fez sua primeira incursão no mundo dos serviços por telefone, com o jogo interativo “Ajude a salvar Mary Jane”. Custava US\$ 2,70 a cada dois minutos e rendeu à empresa por volta de US\$ 20 mil nos primeiros cinco dias. Mas a grana bruta ainda estava por vir. Oito dias após a notícia da saída de Claremont – ele ia fazer seu “sabático”, segundo um representante da Marvel – a revista *X-Force* n. 1 de Nicieza e Liefeld chegou às lojas. Com quase quatro milhões de exemplares, ela bateu um novo recorde, e deixou *Homem-Aranha* n. 1 comendo poeira. Com o dobro de páginas e preço de US\$ 1,50, cada edição vinha ensacada com cinco *cards* totalmente exclusivos. Os colecionadores casuais se lançaram nas compras a título de investimento, fazendo estoque de centenas de exemplares. Os céticos ficaram perguntando quem ia comprar tanta coisa no futuro – afinal, o mundo inteiro somava menos de um milhão de leitores de gibi. “É uma coisa bem anos 1990”, Bob Harras disse a um jornalista. Talvez as caras fechadas, as porradas, os berros de sargento e a artilharia pesada do caolho Cable realmente refletissem o *zeitgeist* ou pelo menos uma tendência que perpassara Wolverine, Justiceiro e o primeiro filme de *Batman*. O sorriso californiano de Liefeld aparecia com regularidade cada vez maior em jornais, revistas e programas de TV. Correram rumores de que o imposto devido na sua declaração de renda daquele ano era maior que a maioria dos salários nos quadrinhos.

A abertura de capital da Marvel, marcada para 16 de julho, não poderia ter acontecido em hora melhor. Uma semana antes, quando *Exterminador do Futuro 2* fez US\$ 54 milhões na estreia, James Cameron falou com a *Variety* sobre seus planos de um filme do Homem-Aranha, dando legitimidade à ideia de que a Marvel finalmente iria transcender as revistinhas coloridas. Quem via a possibilidade de retorno garantido eram tanto os contadores de Wall Street quanto as hordas de colecionadores. As ações passaram de US\$ 16,50 a US\$ 18 no primeiro dia, a um volume de

2,3 milhões de títulos. Um ator contratado para fantasiar-se de Homem-Aranha passou pela Bolsa de Valores de Nova York. A maior parte do dinheiro arrecadado não voltaria à Marvel, contudo – seria dividido entre a MacAndrews & Forbes, a *holding* de propriedade total de Perelman e o próprio Perelman, que ficou com um belo dividendo: US\$ 10 milhões.

Porém, como notou o *USA Today* no dia seguinte, “o crescimento da receita depende da Marvel fazer um *blockbuster* por ano”, e a editora não queria se arriscar. Em 16 de agosto, chegou às bancas a primeira das quatro versões de *X-Men* n. 1, a US\$ 1,50, por Chris Claremont e Jim Lee. A cada semana, uma nova capa era distribuída às lojas, até chegar à quinta e fanfarrona versão de US\$ 3,95, com capa dobrável unindo todas as anteriores. Quando a fumaça baixou, quase 8 milhões de exemplares estavam vendidos – praticamente dezessete exemplares para cada leitor habitual de quadrinhos.[163](#)

Os lojistas ficaram divididos sobre entrar ou não na farra – para alguns, parecia dinheiro garantido; outros temiam que só ia ocupar espaço no estoque. Mas outras iniciativas da Marvel foram unanimemente conturbadas: *blisters* fechados de gibis, numerados, de olho no mercado colecionador (“você é testemunha de um dos maiores itens de colecionador dos anos 1990”) foram vendidos no Wal-Mart a custo menor que o que era pago pelo mercado direto. Uma frase no prospecto da Marvel que falava em planos de uma rede de lojas próprias da editora também fez os donos das lojas de quadrinhos soltarem rugidos. Por onde andava a lealdade da Marvel com aqueles que venderam seus produtos nas épocas difíceis?

Em setembro, Carol Kalish, que fora elemento crucial no sucesso da Marvel no mercado direto, faleceu aos 36 anos. Teve uma embolia coronária a caminho do serviço. A morte gerou ondas sísmicas pela indústria. “Os donos das lojas a viam de igual para igual”, disse Sven Larsen, que trabalhou com Kalish como contato com os distribuidores. “Ela vinha dos fãs e era meio que a Defensora dos Geeks, até onde eles sabiam.” A afeição e a confiança que a comunidade lojista tinha em Kalish não seria substituída facilmente.

As desavenças filosóficas começaram a criar fissuras no departamento de vendas da Marvel. Enquanto o sucessor de Kalish, Lou Bank, queria abrir uma editora para gêneros que não o de super-heróis, Sven Larsen

queria extrair tudo o que pudesse das franquias já existentes. Larsen, que vinha investindo cada vez mais em capas especiais, escreveu um extenso memorando a Terry Stewart avisando que a Marvel tinha de pegar mais pesado em estratégia de marca para ter maior manejo nos lançamentos de grandes eventos. Até o momento, dizia Larsen, as vendas e o *marketing* só haviam sido conduzidos pelo conteúdo. Havia dezenas de formatos para livros; por que não para os quadrinhos? Larsen propôs que a Marvel criasse um departamento de *marketing*, do qual ele seria o chefe.

Stewart concordou, propôs um orçamento a Larsen e chamou a estrela do *marketing* Richard T. Rogers como consultor. Roger gabava-se de ter apresentado os M&Ms vermelhos e verdes e os sacos extragrandes do confeito – animara os fregueses a comprar a mesma coisa de sempre, só que em nova embalagem, e os fez comprarem às pilhas. Agora teria que fazer o mesmo pela Marvel Comics.

Com as ações da Marvel batendo nos quarenta dólares, Stan Lee entrou no circuito de divulgação de costa a costa. No programa de rádio de Larry King, nas páginas do *Chicago Tribune*, nos noticiários da TV a cabo, Lee foi incansável em promover um livrão de capa dura com a história da Marvel Comics e transbordava de empolgação com a ideia de um filme do *Homem-Aranha* por James Cameron. Vez por outra ele era questionado sobre a linha atual de quadrinhos. “Já fomos acusados de sermos comerciais demais, sabe, de fazer muitas versões para pegar os colecionadores e assim por diante”, disse ao *Washington Times*. “Mas há um efeito de autonivelamento: se começarmos a fazer demais, eles pararão de comprar. Os leitores *querem* isso aqui, e compram aos montes.” Quando o jornalista perguntou se a Marvel estava testando os limites do mercado, a fachada tranquila de Lee sofreu uma rachadura instantânea. “Olhe, essa é uma maneira negativa de expressar o que acontece, e não foi o que eu disse”. Lee demonstrou incômodo até encontrar uma forma melhor de expressão. “Estamos fazendo o que o público quer.”

Lee nunca foi de questionar as estratégias editoriais da Marvel em público, mesmo que o afetassem diretamente; agora que estava em Los Angeles, isolado do negócio dos quadrinhos, ele tinha ainda menos motivo para balançar o coreto. Em particular, porém, ele estava cada vez mais cansado de ver os projetos da Marvel em Hollywood saírem dos

trilhos por conta de forças fora de seu controle. No Festival de Cannes daquele ano, a New World de Perelman anunciou planos para uma sequência de *Justiceiro* e um filme da *Mulher-Hulk* estrelando Brigitte Nielsen; um piloto de TV do *Quarteto Futuro* [*Power Pack*], baseado na série de Louise Simonson, chegou a ser filmado. Mas a New World estava definhando. Em outubro, Perelman vendeu a maior parte dos ativos da produtora à Sony. *O Justiceiro 2* e *Mulher-Hulk* nunca foram filmados; e *Quarteto Futuro* não foi vendido. Na surdina, Lee criou uma produtora de cinema com um ex-executivo da New World e um agente de cartunistas. O primeiro projeto dele foi *Os grandes dos quadrinhos* [*Comic Book Greats*], série de gravações em vídeo nas quais Lee entrevistava tanto lendas quanto estrelas em ascensão. Além de perfis de Will Eisner e Bob Kane, logo eles gravariam com as mercadorias mais em alta na Marvel: Jim Lee, Todd McFarlane, Whilce Portacio e Rob Liefeld.

McFarlane e Liefeld foram os primeiros convidados. Para surpresa de Lee, porém, quando McFarlane apareceu no estúdio de Burbank com a esposa e a filha recém-nascida, o artista *superstar* havia entregado sua última edição de *Homem-Aranha*. Ele e Lee não conversaram durante o episódio – tampouco se fez comentário sobre os desenhos de McFarlane em destaque na parede de fundo, com um novo personagem chamado Spawn.

Quando Liefeld visitou o estúdio, ele também exibiu personagens novos – aliás, desenhou-os para Stan Lee enquanto as câmeras rodavam. Um deles chamava-se Diehard. Liefeld não disse que Diehard seria membro de Youngblood, a superequipe que ele planejava publicar com a Malibu. O outro, Cross, era o personagem absurdamente parecido com Cable que ele divulgara no *Comic Buyers' Guide* como integrante dos Executores.

“Você já o tinha desenhado ou acabou de inventar?”, perguntou Lee.

“É a estreia mundial.”

“É mesmo? Então estou testemunhando a criação de um novo super-herói chamado Cross... mas, se nossos advogados estiverem assistindo, é óbvio que somos você e eu criando juntos, por isso os direitos ficam meio a meio”, Lee gracejou.

Liefeld sorriu. “Diz para o seu advogado ligar para o meu.”

Depois que a Marvel cortou a ideia dos *Executores*, Liefeld e McFarlane uniram-se contra a editora, mais determinados do que nunca. Liefeld, em especial, sentia-se ameaçado pelas capas laminadas e achou que a Marvel estava usando artifícios baratos para tirar o foco dos artistas. Ele começou a sussurrar no ouvido de Jim Valentino, que desenhava *Guardiões da Galáxia* [*Guardians of the Galaxy*] para a Marvel, e Erik Larsen, que substituíra McFarlane como artista de *Surpreendente Homem-Aranha* – e que também tinha desavenças com a editora. A proposta que Larsen fez de um novo título do gibi *Nova* foi para o lixo quando DeFalco decidiu inserir o personagem em *Novos Guerreiros*; Larsen andava frustrado com os roteiros de *Surpreendente* que era solicitado a desenhar. Ele escreveu uma carta de agravo – pediu que seu nome não fosse publicado – para a *Comic Buyers' Guide*. “Se mais artistas começarem a escrever, não vai ser o fim dos bons quadrinhos, assim como não foi quando Jack Kirby e Steve Ditko começaram a fazer diálogos por conta própria. O que vai acontecer é que menos roteiristas medíocres conseguirão serviço ou artistas decentes para trabalhar – mas aí a picaretagem repetitiva, replicada e reaproveitada desses roteiristas provavelmente já terá levado ao declínio da indústria.” Se McFarlane e Liefeld fossem abandonar navio, Larsen queria ir junto.

McFarlane pegou a curiosidade de Liefeld quanto a rotas alternativas e transformou-a em estratégia militar. Ele começou a convocar um êxodo em massa, que atingisse a Marvel em cheio. “Uma demissão por vez não vai dar certo”, insistia ele. “Neal Adams e Jack Kirby demitiram-se um de cada vez, e aí foram substituídos. Mas se Neal, Jack, Gil Kane, John Buscema, Jim Starlin e Don Heck tivessem se demitido ao mesmo tempo e lançado sua própria editora, era bem provável que fizessem sucesso.”

Mas McFarlane achava que ainda tinha de recrutar mais uma estrela, alguém que a Marvel nunca ia imaginar que fosse deixar o conforto do *work-for-hire*. Ele e Liefeld começaram a abordar Jim Lee. “A Marvel Comics já sabia que ia perder eu e o Rob, pois nós dois éramos insubmissos”, disse McFarlane. “Olhe só o babaquilha e o imbecil. Mas o Jim era o orgulho da diretoria. Eles iam ficar achando que tinham ganhado a guerra se perdessem a gente, mas ficassem com o Jim. O Jim acabou sendo a peça fundamental.”

Lee tinha motivos para titubear. Ele se dava bem com Bob Harras, ainda curtia trabalhar nos *X-Men*, e a esposa estava grávida do primeiro filho. Mas não estava contente com a grana que *não* ganhava das camisetas e dos pôsteres. Quando foi convidado pela Marvel para ir a Nova York para um leilão de originais de quadrinhos na Sotheby's – que incluiria páginas finalizadas de *X-Men* n. 1 e *X-Force* n. 1 – ficou surpreso ao descobrir que a passagem da esposa não seria paga pela editora. “Não se diz uma coisa dessas a um cara como o Jim”, disse McFarlane. “O Jim faz todo dever de casa. Ele sabe que é o responsável por uns 22 milhões de dólares em arrecadação só no último trimestre... e eles não dão nem uma passagem de US\$ 200? Quando eles começaram a fazer dessas, mexeram com o que não deviam.”

Em 17 de dezembro, um dia antes do leilão na Sotheby's, Liefeld, Lee e McFarlane – assim como a esposa e filha bebê de McFarlane – saíram de seu hotel para tomar *drinks* com representantes da Malibu Comics perto do Central Park. Então foram caminhando até a Marvel, onde McFarlane havia agendado uma reunião com Terry Stewart. Para McFarlane, o êxodo para a Malibu era negócio certo; ele só achou que deviam se explicar à Marvel de forma teatral. O bebê chorava, de forma que os três artistas não tiveram grande sucesso em mostrar sua união.

Um deles veio com a ideia de ficar com 75% de direitos sobre o personagem; quando Terry Stewart lhes ofereceu o controle da linha Epic, eles trataram com escárnio. De acordo com Liefeld, Stewart disse: “Reclamão é o que não falta”.

Tom DeFalco, que entrou depois de a reunião já ter começado, tem lembranças distintas. Segundo ele, a coisa se transformou em demandas por quartos de hotel de melhor nível nas convenções, refeições custeadas e despesas pagas para esposa e namorada: “Na prática, o Terry disse: ‘Olhe só, a gente pode ficar aqui discutindo e discutindo e discutindo, mas nem vocês sabem direito o que querem. Por que não se reúnem, descubrem o que querem e vêm nos apresentar?’”.

Depois de saírem da sede da Marvel, eles seguiram pelo Central Park e jantaram com o pessoal da Malibu Comics. Estamos encerrados com a Marvel, disse McFarlane. Vamos falar de contratos.

No dia seguinte, McFarlane, Lee e Liefeld foram ao leilão no Upper East Side. Lee sentou-se ao lado do artista de *Wolverine*, Marc Silvestri – que fora removido de *Fabulosos X-Men* para dar lugar a Lee –, e assistiu originais de Liefeld para *X-Force* n.1 chegarem a US\$ 39 mil. Depois, as páginas de Lee para *X-Men* n. 1 venderam por US\$ 40 mil.¹⁶⁴ No fim da noite, Jim Lee havia convencido Silvestri a também abandonar a Marvel.

Não se fez nenhum comunicado imediato. Nas entrevistas, Liefeld falava apenas por falar que continuaria em *X-Force* enquanto estivesse trabalhando na Malibu. Lee e Silvestri concordaram em fazer mais algumas edições de *X-Men* e *Wolverine*. Mas era questão de tempo até eles perceberem que o relacionamento com a Marvel era insustentável.

“Estamos furiosos com os caras”, disse Fabian Nicieza, que estava recebendo *layouts* de última hora de Liefeld só com bonecos de palito. “Mesmo aqueles entre nós que entendiam o que eles estavam fazendo. Rob achou que eu estivesse fulo com ele por cair fora. Não fiquei fulo por isso – fiquei fulo porque ele queria assobiar e chupar cana. Ele estava me deixando de lado porque estava trabalhando ao mesmo tempo em *Youngblood* ou seja lá o que fosse.”

“O Jim e uns outros caras ainda achavam que podiam trabalhar nas duas editoras”, disse McFarlane. “Só para não se queimar com os contatos. Já eu e o Rob não só queimamos, mas atizamos com tochas e jogamos gasolina. Sabe por quê? A gente imaginou que podia criar novos contatos.”

¹⁶¹. Fazendo contraste marcante com o comentário de Byrne sobre sair das trincheiras, McFarlane disse: “No momento, eu ainda estou tranquilo com os gibis mensais e quero seguir na trincheira. Talvez daqui a alguns anos eu fique entediado; aí talvez eu me solte e aposte mais.” (N. do A.)

¹⁶². Em setembro de 1991, a Marvel também enviaria uma notificação de violação de direitos autorais à Voyager Communications, onde Jim Shooter havia virado editor-chefe, tratando de um novo gibi que a editora anunciara. “Seu título *X-O Manowar* confunde os leitores pela similaridade com os *X-Men*”, dizia a carta, “além de sugerir e imitar os títulos ‘prefixo-X’ da franquia da Marvel”. (N. do A.)

¹⁶³. É claro que muitos desses exemplares nunca chegaram aos leitores, pois ficaram encaixotados a título de investimento. (N. do A.)

¹⁶⁴. O original de Steve Ditko de uma edição de 1965 de *Surpreendente Homem-Aranha*, com a primeira aparição de Gwen Stacy, rendeu apenas US\$ 20 mil. (N. do A.)

A *Barron's* foi a primeira revista a publicar matéria dizendo que vários grandes artistas da Marvel estavam planejando desertar, numa matéria de duas páginas que alertava os investidores de que a bolha estava para estourar. Depois que o jornalista Douglas Kass destacou que a maior parte dos proventos da abertura de capital haviam sido redirecionados para outros patrimônios de Perelman (em vez de saldar dívidas da editora), ele ressaltou que a Marvel “forçou mais um aumento de preço em janeiro e cada vez mais recorre a artifícios baratos para derrubar a resistência do consumidor”. E torceu a faca: “O garoto impertinente disposto a assumir risco nos âmbitos artístico e literário cresceu demais, ficou gordo demais e tímido demais. O foco contínuo da Marvel em temática violenta e heróis estereotipados está provocando fadiga nos consumidores, que cada vez mais se voltam para concorrentes arrivistas”. Talvez o mais alarmante fosse a sugestão de que edições para colecionador fossem uma espécie de esquema em pirâmide. “Ao visitar uma dúzia de lojas especializadas em quadrinhos”, escreveu Kass, “vi caixas e caixas cheias de exemplares das edições de estreia de *X-Men* e *X-Force*, que se beneficiaram de altíssima promoção e foram introduzidos há quase seis meses, mas não foram vendidos”.

Em 17 de fevereiro de 1992, o dia em que o artigo foi publicado, a ação da Marvel caiu mais de onze dólares. O *Los Angeles Times*, a CNN e o *USA Today* ribombaram juntos que Liefeld, Lee, McFarlane e outros artistas renegados estavam voltando-se contra a grande corporação. A resposta da Marvel veio numa declaração do presidente Terry Stewart: “A importância dos criadores ainda é secundária à dos personagens (de quadrinhos)”, posicionamento que não ajudava a desfazer a nova imagem da Marvel como corporação tirânica.

Dois dias depois, a Malibu Graphics e os oito imigrantes Marvel anunciaram que os artistas iam lançar sua própria linha, que se chamaria

Image Comics. Embora a Malibu fosse ser a editora nos registros, cada artista seria dono de sua propriedade intelectual e teria controle editorial sobre sua obra. O comunicado à imprensa enfatizava que Lee, Liefeld e McFarlane haviam sido os responsáveis pelas vendas recordes recentes na Marvel e destacava a ideia de que a Image seria um refúgio para autores que queriam manter direitos criativos e econômicos. Quando se publicou o título pioneiro da Image, *Youngblood*, os pedidos chegaram perto da marca do milhão. Todd McFarlane criou camisetas para promover o segundo lançamento da Image, *Spawn*, que traria o personagem que ele astutamente apresentara na entrevista com Stan Lee no *Grandes dos quadrinhos*. Eles estavam dando um jeito de ser ao mesmo tempo a grande novidade e os coitados. Pela primeira vez na história, a mídia estava vendo a Marvel como Golias, e não Davi.

Quando Chris Claremont – rebaixado de seus adorados X-Men, em desalinho com a Marvel – ouviu que Jim Lee e Whilce Portacio haviam deixado a editora, fez um comentário distraído e irônico de que teria durado mais que eles, se tivesse continuado no jogo por mais uns meses. Bob Harras dera as chaves do reino aos artistas, e aí viu os artistas lançarem-nas ao mar. “Foi o efeito ‘cuidado com o que você deseja’”, disse Claremont. “O Bob devia ter pensado um passo ou dois à frente, ou eu devia ter pensado uns passos à frente, ou... *alguém* devia ter cogitado aquilo.” Mas Claremont agora via uma oportunidade – despachou a proposta de uma série chamada *The Huntsman* e conseguiu convencer Whilce Portacio a desenhá-la. Seria um título Image. O nome de Claremont começou a aparecer nos comunicados da editora à imprensa.

Na sede da Marvel, o êxodo de talentos deixou cicatrizes. Fabian Nicieza e Scott Lobdell debateram-se com Bob Harras para inventar a saga de verão daquele ano nos títulos-X, agora que os caras da Image os haviam deixado a ver navios. “Na minha opinião”, disse Nicieza, “eles ficaram fazendo hora o máximo que puderam para sabotar a produção das séries. Quanto mais protelavam e deixavam a gente presumindo que eles iam desenhar, mais difícil ia ser conseguir artistas de qualidade para desenhar e mais difícil ia ser o roteiro. Eles estavam prejudicando, sem razão, as pessoas com quem trabalharam durante anos, que os ajudaram a chegar nesse nível. Até hoje acho que foi algo vil e hipócrita”.

Mesmo assim, não se incentivava qualquer discussão na firma sobre o prejuízo que a Marvel teria a longo prazo. “Nunca aconteceu de um quadrinista independente vender em números que pudessem nos afetar”, DeFalco insistia durante as reuniões com funcionários. “E não vai acontecer!”, ele berrava caso alguém discordasse.

Sob pressão para superar as vendas astronômicas de 1991, DeFalco e o corpo editorial focaram-se em grandes lançamentos: “*Big Guns*” foi a campanha publicitária de novos títulos como *Silver Sable*, *Nômade* [*Nomad*] e *Justiceiro: Zona de Guerra* [*Punisher War Zone*], todas estrelando personagens que, literalmente, portavam “armas grandes”. Já que *Motoqueiro Fantasma* fora um megassucesso, virou ponta de lança de uma série de títulos de terror sob o guarda-chuva Filhos da Meia-Noite [*Midnight Sons*]. Um projeto de Stan Lee e John Byrne até então descartado, com personagens Marvel no ano 2099, foi recauchutado e levou a uma novíssima linha de quadrinhos: versões futuristas de Homem-Aranha, Justiceiro e Doutor Destino renderiam muito produto para colecionador.

Ainda havia as capas especiais, desenvolvidas e instituídas por Sven Larsen e pelo consultor Richard Rogers. “Quando me disseram que o Sven [Larsen] ia criar um departamento de *marketing*, eu nem sabia o que era *marketing*”, disse o diretor de vendas Lou Bank. “Ele vai fazer o quê, diabo? Somos nós que botamos os anúncios, somos nós que montamos o catálogo. No fim das contas, descobriram que ele iria fazer aquelas capas com o Rogers.”

Para cada capa especial, marcava-se uma reunião para determinar um preço especial. Não era só questão de custos, claro, mas também de margens de lucro extra. Acrescentando as margens entre distribuidora e lojistas, o acréscimo de dez *cents* de laminado traduzia-se num dólar a mais no preço de capa. Isso, contudo, não era problema para a Marvel – o aumento do preço sempre fizera parte do plano, como promessa aos investidores.

Com incremento constante na quantidade de produtos, assim como inflação nos preços, a Marvel conseguiu superar-se um trimestre atrás do outro. As vendas de 1992 quase duplicariam os US\$ 115 milhões de 1991. Mas a editora nunca viria a bater os números individuais de *X-Men* n. 1 nem de *X-Force* n. 1. Nem mesmo de *Homem-Aranha* n. 1. “Quando

recebemos os pedidos de *Silver Sable*”, disse Lou Bank, “e fechou em meio milhão, Tom DeFalco me disse: ‘É isso, é o princípio do fim!’. E eu fiquei pensando: ‘Cacete, meio milhão de revistas!’. Naquela época, a gente cancelava séries que ficavam abaixo de 125 mil, mas não demorou muito para gente *nunca mais* ver um gibi vender meio milhão. Como que o Tom podia dizer aquilo? Não tinha vendido o milhão que ele queria, mas... *meio milhão de revistas!* Só que ele estava certo. Foi o princípio do fim”.

“Foi tipo a cultura da cocaína, mas sem as drogas”, disse o editor Tom Brevoort. “Todo mundo estava cada vez mais embarcando nessa explosão de vendas. Lançava-se uma série, e os editores ficavam se lamentando que ‘ah, só vendeu meio milhão’. Cinco anos depois, eles estariam agradecendo aos céus se acontecesse algo assim.”

Para alguns, os incentivos monetários que eram dados aos editores nublavam o senso crítico. “Havia editores que tentavam falsear *hits* para se arranjar com uma dinheirama”, disse Jo Duffy, que havia deixado seu cargo na editora para ser roteirista *freelancer*. “De repente os editores assumiram o controle. Antes, se roteirista e editor não se davam bem, trocava-se o editor. Agora era ‘troque o roteirista’.” O fortalecimento do corpo editorial, iniciado pela necessidade de erguer a autoestima após a saída tempestuosa de Jim Shooter, agora resultava – em exemplos extremos– nas instruções aos roteiristas de como recorrer ao mínimo denominador comum. “Se o Justiceiro aparecer num quadro com outro personagem”, como foi comunicado a Jim Starlin, “o personagem deve ser morto em poucas páginas, seja pelo Justiceiro ou por outra pessoa. Se o Justiceiro aparecer com qualquer objeto, ele tem de ser destruído em explosão o mais rápido possível.”

“Todo mundo resolveu que seria o seguinte: ‘Olhe só, se a gente ganha *royalties*, então vamos botar o Wolverine, o Homem-Aranha e o Justiceiro em tudo que é revista e diluir nosso produto””, disse o editor Mike Rockwitz. “Eu trabalhava na bosta da *Defensores Secretos* [*Secret Defenders*]. Tom DeFalco um dia veio falar comigo e disse: ‘Vamos fazer uma supersérie que tenha o Doutor Estranho e Wolverine.’ Aí eu: ‘Tá bem...’ Nada fazia sentido. Mas só na primeira edição eu ganhei 7 mil de *royalties*. Era um absurdo.”

Mesmo assim, muitos tinham reservas quanto à forma como os interesses comerciais começavam a sobrepujar o conteúdo dos gibis. Alguns editores reclamaram que as equipes de vendas, *marketing* e divulgação só trabalhavam para vender as séries que já vendiam e que a reação a vendas abaixo do esperado era: *Claro que a gente ajuda a sua série. É só botar o Wolverine ou o Motoqueiro Fantasma.*

Para vários no departamento editorial, a cara do inimigo era a de Richard Rogers, o executivo de *marketing* que tinha cada vez mais voz e estava sempre querendo ampliar a produção, como se quadrinhos fossem infinitamente reproduzíveis e saíssem em esteira de produção como os doces nos quais trabalhara antes de entrar na Marvel.

“Para quem não se criou na indústria de quadrinhos, é difícil entender como é complicado fazer uma revista em quadrinhos acontecer”, disse Sven Larsen, que fazia de tudo para mediar Rogers e Harras. “É muito fácil virar e dizer: ‘Por que a gente não faz essa revista de 32 páginas ficar com 96?’. Os caras de tendência mais artística no editorial falavam, tipo: ‘Vamos deixar que aconteça de forma orgânica. Por que a gente precisa ganhar tanto dinheiro? A gente estava muito bem antes de vocês chegarem.’”

Peter David, que escrevia *X-Factor*, lavou as mãos quando várias de suas propostas de trama foram deixadas em banho-maria para encaixar-se em *crossovers*. “Os editores estão tão encurralados nessa mentalidade ‘Crossover Uber Alles’ quanto os outros”, escreveu David. “Os acionistas querem lucro pesado com os títulos-X, e os *crossovers* ainda são o jeito de dar o que eles querem... no momento, há bastante gente em situação complicada. Algumas dessas situações são obras de quem as criou. Outras vêm impostas por outros. Tem muito *stress* por lá, muita gente com a corda no pescoço. Mais cedo ou mais tarde, é possível que estoure tudo.”

Quando Terry Stewart e Richard Rogers resolveram que o aniversário de trinta anos do Homem-Aranha seria a oportunidade perfeita para capas 3D com hologramas, mais *crossovers* e mais edições duplas, o editor Danny Fingerth foi a voz da oposição. Estava preocupado com a carga de trabalho e com o comprometimento da qualidade. Larsen interveio. “Acho que uma das coisas que ajudou a convencer o Danny foi explicar que renderia muito dinheiro para os *freelancers* legais. Foi o que fez o Danny embarcar na ideia.”

Nem todos se convenceram. “Logo depois do aniversário de trinta anos do Aranha entrar no cronograma”, disse Lou Bank, “veio um memorando do escritório do Sven detalhando como seriam as comemorações de todos os outros personagens, um na sequência do outro. Foi ali, acredito eu, que o editorial soltou um rugido coletivo. Seria ano sim e ano também de comemoração e mais comemoração”.

A preocupação de Banks não tinha a ver com idealismo ingênuo nem com pureza artística; ele se preocupava com os interesses comerciais da Marvel a longo prazo. Representantes de campo haviam passado em quase quarenta lojas, recolhendo números de vendas válidas – o número de exemplares que os lojistas realmente vendiam para os leitores, e não os altos números de exemplares que os distribuidores vendiam aos lojistas – para uma dúzia de gibis num período de três edições. O resultado era estarrecedor.

“Cada vez que a gente fazia uma dessas capas imbeciloides, que faziam o preço subir 33% – digamos que na edição n. 475 –, a gente tinha uma queda de 20% da 474 à 476. Os números tinham um pico de novo na n. 475, mas na verdade a gente perdia leitores do n. 474 ao n. 476. Era assim em todos os casos.”

Mas é claro que nada disso faria impacto nas metas trimestrais da Marvel. Os relatórios de lucro, que só refletiam os números no nível da distribuição, continuariam a mostrar vendas e lucros em alta, mesmo que o número de leitores estivesse amainando, e os lojistas, que não podiam devolver o que não vendiam, absorviam o custo. “Enquanto isso”, disse Banks, “estávamos matando as lojas, que eram nosso sustento”.

Banks enviou um memorando a Terry Stewart, citando a pesquisa, e avisando dos perigos potenciais de dar continuidade à estratégia das capas com firulas. Presume-se que essa opinião tenha subido escalões até chegar a Bill Bevins na Casa na Cidade, talvez até em Ron Perelman. Qualquer que tenha sido a reação lá do alto, disse Banks, “Terry seguiu comportando-se de uma maneira prejudicial em longo prazo para a editora”.

Além das preocupações editoriais, a Marvel estava tendo expansão em outros sentidos. A Toy Biz, empresa que fizera a parceria com a DC para uma linha de brinquedos de imenso sucesso após o filme de *Batman* e

introduzira uma série de bonecos de X-Men, também com sucesso, passou a bonecos de X-Force. Tendo a ex-diretora da Marvel Productions Margaret Loesch à frente da rede Fox Kids, o desenho animado dos X-Men finalmente ganhara uma defensora no mercado televisivo – com grande apoio crítico de Avi Arad, da Toy Biz – e estava programada para estreia no outono. No que seria a primeira de uma série de aquisições dispendiosas, Bevins puxou o gatilho e pagou US\$ 265 milhões pela Fleer, uma das maiores fábricas de *cards* de esportes. Foi por meio dessa manobra que a Marvel duplicou suas vendas em 1991 – e acumulou US\$ 240 milhões em dívidas. “A Marvel tivera um envolvimento crescente no mercado de *cards* de entretenimento desde 1990, com a introdução dos *cards* do Universo Marvel”, disse Bevins em comunicado aberto. “A aquisição da Fleer permite que aumentemos nossa presença no mercado de US\$ 1,2 bilhão que envolve *cards* de esportes e entretenimento.” Os funcionários da Marvel Comics, contudo, ficaram nervosos. O mercado de *cards* já estava demonstrando sinais de colapso, graças à especulação fervorosa e à enchente de *cards* especiais para colecionadores. Será que aquilo não era a mesma coisa que ia acontecer com os quadrinhos? [165](#)

Em junho de 1992, Martin Goodman faleceu, após doença prolongada. O fundador da Marvel Comics, que havia se aposentado e ido morar na Flórida em 1975, após o fracasso da Atlas Comics, tinha 82 anos. Um único parágrafo saiu na revista promocional oficial da editora, a *Marvel Age* – sob um obituário de oito parágrafos do *publisher* da EC Comics, William Gaines. “Ninguém fala em Martin Goodman”, diria um diretor de arte da Magazine Management anos depois. “É como se ele nem tivesse vivido e foi o cara que começou tudo. Parece que ele nunca existiu.”

Mesmo na Flórida, Goodman gostava de passar pelas bancas e ver o que vendia, com um olho no mundo no qual já fora uma potência. Em meados de 1992, porém, a indústria de quadrinhos de US\$ 600 milhões era quase irreconhecível se comparada ao período anterior ao mercado direto. Aliás, era um mundo totalmente diferente do de um ano antes, antes da abertura de capital da Marvel e da fundação da Image. Havia 8 mil lojas de quadrinhos nos Estados Unidos, o dobro do que se via cinco anos antes; muitas eram lojas de *cards* de beisebol que haviam se convertido para a venda de quadrinhos para preencher o vácuo deixado pelo mercado de

cards em seus estertores. A leitura obrigatória para todo *fanboy* era uma revista moderninha chamada *Wizard*, que vinha com cinquenta páginas dedicadas a um guia de preços para cada revista, assim como dicas de investimento, uma listagem de edições número um e rankings de popularidade dos artistas. O *Spawn* de Todd McFarlane saiu em maio, com colorização feita no computador e papel couché. Vendeu 1,7 milhão de exemplares, superando a *Youngblood* de Rob Liefeld e estabelecendo novo recorde para um quadrinho de produção independente. Na Chicago Comic-Con, dezenas de milhares de fãs fizeram fila num estacionamento alugado para a Image, no qual Liefeld – que, à época, já fora primeira página do *Los Angeles Times* – fazia uma maratona de 24 horas de autógrafos. “Caralho, a gente virou os Beatles”, disse ele a um de seus sócios da Image. Na San Diego daquele ano, quando Todd McFarlane apareceu num painel chamado “Artistas precisam de roteiristas?”, a nervosa DC Comics – que brevemente passara ao terceiro lugar, pela primeira vez na memória recente – anunciou os planos para um *crossover* com a Image.

Nem todo mundo comprava o novo fenômeno da indústria. John Byrne e Peter David dedicaram inúmeras colunas a seus problemas com os produtos e posicionamentos da Image, enquanto Gary Groth, no *Comics Journal*, ficava apoplético em ver Todd McFarlane e amiguinhos virarem a nova face da autonomia quadrinística. “Esses autores conseguiram baixar a inteligência e vulgarizar uma mídia que já não é conhecida por grande inteligência nem sensibilidade”, escreveu Groth, “e demonstraram com frequência desprezo e arrogância pelos quadrinhos, assim como ignorância absoluta de sua história, acoplada a uma estolidez moral que só rivaliza com as corporações às quais devem seu sucesso”.

Mas os quadrinhos Image vendiam, e os quadrinhos Marvel vendiam. “Todo mundo tinha despesas pagas”, lembrou Tom Brevoort. “As festas de Natal viraram coisas nababescas – o hotel na Grand Central Station, esculturas de gelo do Homem-Aranha, DJs malucos na sala de controle, tipo Professor X. Foi o espetáculo da insanidade, puro exagero.”

Jim Lee tratou a formação da Image como uma espécie de imperativo cármico. “É agora que a gente tem de tentar”, disse numa entrevista, “e não daqui a quinze anos, quando formos velhos cheios de amargura”.

Mesmo que os relatórios trimestrais da Marvel se vangloriassem do crescimento prolongado, boa parte dos seus talentos iam buscar outras oportunidades. Num acordo sem precedentes, a DC contratou um grupo de autores negros – muitos dos quais haviam trabalhado para a Marvel – para produzir uma linha de novas séries para a editora, de forma terceirizada, sob o título de linha Milestone; dois dos principais artistas haviam se conhecido trabalhando em *Deathlok*, da Marvel – e levantaram o capital inicial com os cheques que receberam pelo título. Enquanto isso, Jim Shooter, que construía paulatinamente o sucesso da Valiant Comics junto aos egressos da Marvel Bob Layton e Barry Windsor-Smith, recebeu em junho o prêmio de Editor Independente do Ano. (No fim do mesmo mês, Shooter seria afastado da editora após uma disputa política com os cofundadores; ele logo viria a se recuperar e lançar mais um empreendimento de quadrinhos chamado Defiant.)

Pela primeira vez na memória recente, havia um bom número de alternativas viáveis à Marvel e à DC. Mas os riscos financeiros envolvidos nas franquias autorais ainda estava presente.

Next Men n. 1, de John Byrne, já tinha entrado na segunda tiragem quando McFarlane, Lee e Liefeld saíram da Marvel, mas o falatório foi curto: John Byrne fazendo projetos fora da Marvel já não era notícia. Ele já tivera seu grande projeto, no ápice da fama, quando reformulou o *Superman*. “Tive minha chance”, admitiu Byrne. “Há dez anos, estive exatamente onde Todd, Jim e os outros caras da Image estão agora, quando não existiam *royalties* nem direitos aos criadores. Quando eu era o número um, não ganhei um bilhão de dólares. Todd surgiu numa época em que se pode ganhar um bilhão de dólares.”

O projeto que Chris Claremont havia proposto na Image com Whilce Portacio nunca chegou a acontecer. Quando Portacio guardou *The Huntsman* na gaveta, Claremont saiu atrás de outro colaborador, mas descobriu que quadrinhos autorais não davam muito certo se você não soubesse desenhar – porque era preciso contratar um artista para executar o que o roteirista havia pensado. O resto da equipe da Image podia subsidiar os custos de lançamento com *cards* e licenciamento, mas ele ia fazer o quê? Vender camisetas com páginas de roteiro? Ele então resolveu investir suas energias em romances *sci-fi*, adaptações para os quadrinhos de uma licença do cinema – *Predador vs. Aliens* – na Dark Horse e

azucrinar os ex-empregadores. “Não há nada que diferencie, individualmente, uma HQ Marvel da outra”, reclamou ele. “Vira tudo uma mistura, um grito primitivo gigante e amorfo.” Ao notar que os “estouros *staccato* de curto prazo” das tramas movidas a sagas só existiam para satisfazer os relatórios trimestrais, ele lamentou o que acontecera aos X-Men. “Olho aquilo e penso, essa foi toda a minha vida profissional, até dois anos atrás, e levou só dezoito meses para arrancarem as tripas, jogar os personagens no lixo, apagar boa parte do contexto e do elenco e transformar tudo no que, a meu ver, é uma paródia do que já foi.”

Outros autores ressabiados com a Marvel começaram a trabalhar para a Malibu, a qual, com medo de depositar toda sua confiança na Image, estava montando seus planos para um universo de heróis – um “Ultraverso”. Num resort em Scottsdale, Arizona, sete autores – incluindo Steve Gerber e Steve Englehart – faziam *brainstorming* em salas de reuniões, quadras de tênis ou na piscina. Não seriam donos dos personagens que criassem para a Malibu, mas teriam uma parcela dos lucros maior do que na Marvel. O mais relevante é que poderiam soltar a imaginação, fazendo quadrinhos sobre, digamos, um super-herói que precisava de álcool para ativar os poderes, ou um policial corrupto que era reencarnado como uma gosma imunda. Gerber e Englehart tinham se frustrado com os trinta anos de bagagem histórica toda vez que se escrevia sobre personagens Marvel e a ter de pedir permissão aos editores a cada diálogo que escreviam. Passeando pelo *resort* no fim de semana, Gerber virou-se para Englehart e disse: “A Marvel já foi assim.”

A seleção mais notável de ex-Marveletes, contudo, estava na Topps Comics. A líder na estrebuchante indústria de *cards* de esportes contratara o ex-editor de Todd McFarlane em *Homem-Aranha*, Jim Salicrup, para ajudá-la a entrar na prateleira de quadrinhos. Salicrup prontamente tomou um avião para a Califórnia e fez acordo com Jack Kirby para comprar as propostas de desenho animado que ele havia feito nos anos 1980. Era exatamente o que Kirby queria ter feito vinte anos antes – receber pelas ideias e deixar o trabalho braçal com os outros. Salicrup deu meia-volta e contratou uma lista de antigos fiéis à Marvel: Steve Ditko, Dick Ayers, Don Heck, John Severin, Roy Thomas, Gerry Conway e Gary Friedrich. Eram as estrelas de Stan Lee por volta de 1958-1965, mais um e outro

encaixado de última hora. Só que agora, quando os gibis saíam, vinham ensacados com *cards*.

[165](#). Em dezembro último, uma manchete de primeira página na *Baseball Weekly* questionara: “Será que o colecionismo de *cards* não vai virar fumaça?”. (N. do A.)

“Dar um salário de respeito aos autores e deixar que nós colhêssemos os lucros levou a uma era de ouro – mas essa era de ouro trouxe consigo as sementes da sua própria destruição”, comentou Jo Duffy, ex-editora da Marvel, a respeito do período de explosão no início dos anos 1990. “De repente, o pessoal ganhava dinheiro que dava para comprar casas, carros, carros para os amigos, contratar animadoras de torcida para ser a namorada. Virou uma doença. Quanto mais alguns ganhavam, mais queriam ganhar. Ter finalmente apartamento próprio, sem ter de dividir com ninguém, ou comprar uma casinha em condomínio não bastava. De repente, eles pensavam em termos de *rockstar*, de estrela de cinema.” Circularam histórias de jovens artistas que entravam na equipe da Image e caíam em mundos de Ferraris, piscinas e salários iniciais de seis dígitos.

Mas havia um problema: os gibis da Image não saíam no prazo. As lojas de quadrinhos que haviam apostado tudo num divulgadíssimo número um da Image (ou, por vezes, de outra editora iniciante) frequentemente viam a data de lançamento passar, ser protelada, o que levava a vários problemas de fluxo de caixa e, por fim, quando as revistas finalmente saíam, vendas bem abaixo do esperado. Comentou-se que um *crossover* entre Valiant e a Image só foi acabado quando o editor-chefe da Valiant pegou um avião para a Califórnia, plantou-se no estúdio de Rob Liefeld e recusou-se a sair sem o material.

Enquanto isso, os títulos de vendas médias da Marvel eram esmagados pela concorrência extra, e a DC estava investindo em eventos ribombantes. Em novembro de 1992 – enquanto a Image anunciava a separação da Malibu para virar uma editora própria – “A Morte do Superman” angariou megacobertura da mídia e quatro milhões em vendas. Zé ruelas liam no jornal que *Pow! Zap! Blam!:* o Homem de Aço vai morrer – e ah, a propósito, olhe só quanto se cobra por um gibi antigo e

importante. Superman n. 75 esgotou rápido, teve novas tiragens, e todo mundo se agitava para acumular mais daquilo que, um dia, certamente financiaria a universidade.

Nada mais no mercado tinha consistência. Em fevereiro de 1993, os títulos Marvel e DC saíram por completo do Top 5. Por dois meses, a Marvel teve apenas um gibi no Top 20. Mas a DC estava voltando ao topo. Superman, como era de se esperar, voltou de sua tão falada morte, e as lojas pegas de surpresa com as vendas da “Morte do Superman” em novembro último agora apostavam tudo em edições da DC por US\$ 2,50 e US\$ 2,95. A DC Comics tinha os quadrinhos mais vendidos pela primeira vez desde 1987.

Infelizmente, o grande público perdeu o interesse pelas idas e vindas de Superman. “A mídia percebeu que tinham passado a perna neles”, disse Tom DeFalco. “Ninguém cobriu isso, mas todos os lojistas fizeram os pedidos que *queriam* ter feito na ‘Morte de Superman’”. Depois de um período veloz de vendas, o depósito dos fundos ficou superlotado com exemplares não retornáveis de *Aventuras do Superman* n. 500. Era o gibi mais famoso desde a reformulação dos X-Men, mas também marcou o fim de uma era. Naquele mês, dos treze gibis que a Image havia previsto, apenas dois foram distribuídos; o acordo de não devolução significava que as lojas ficariam com o que saísse do caminhão de entregas naquela semana.

Os especuladores turistas que compravam gibis às caixas começaram a debandar. Viu-se que, em algum momento, muitos dos verdadeiros *leitores* de quadrinhos, cansados de preços turbinados por capas holográficas, também haviam caído fora. Os gibis chegavam às prateleiras e não havia gente para comprar. Em questão de seis meses, milhares de lojas estariam fechando as portas.

O abarrotamento de lançamentos se estendeu por todo o ano de 1993 – até a Dark Horse tinha uma linha inédita de super-heróis – e, no verão, duas novas iniciativas autorais viram-se fazendo comunicados ingenuamente esperançosos para uma indústria à beira do pânico generalizado. A Dark Horse apresentou uma linha chamada Legend, que traria obras de Frank Miller, John Byrne, Art Adams e alguns outros. Jim Starlin, que ajudara a lançar a Epic Comics da Marvel uma década antes e, nos últimos tempos, vinha fazendo uma série de eventos Marvel com alta

divulgação de títulos, como *Desafio Infinito*, *Guerra Infinita* e *Cruzada Infinita*, mandou seu advogado acertar o contrato com a Malibu para um projeto autoral numa nova linha chamada Bravura. “Sendo bem sincero”, disse Starlin, “a Marvel não paga *royalties* que possam concorrer com o que Malibu e Dark Horse andam oferecendo”. Mas o momento não poderia ter sido pior para os artistas e roteiristas que estavam se lançando por conta própria. A linha Bravura, que também traria trabalhos de Marv Wolfman, Walt Simonson e Howard Chaykin, logo bateu no muro, pois as finanças da Malibu secaram.

A indústria pelo menos fingiu que estava reagindo às fissuras no mercado. A revista *Wizard*, acusada pelos lojistas de inflar os números no seu guia padrão de preços, contratou um novo editor para gerenciar o guia. A Image cortou vários dos autores que estavam entregando títulos com atraso. E a Marvel Comics prometeu uma nova abordagem de “tradicionalismo” – mesmo que seu *crossover* “Carnificina Máxima” tomasse cinco séries distintas do Homem-Aranha e “Atrações Fatais” passasse por seis títulos X-Men, enquanto Cable e Deadpool, da X-Force, começavam a estrelar títulos derivados.

As mortes ditas permanentes de Jean Grey e de Elektra já haviam rendido ameaças de morte a Chris Claremont e Frank Miller. Mas nem a desdita dava imunidade a personagens em sagas caça-níqueis. Uma edição *deluxe* de *X-Men* trouxe o casamento de Scott Summers e Jean Grey, pouco após uma edição de *Cable* revelar que este, na verdade, era o filho deles vindo do futuro. Nas páginas de *Demolidor*, Elektra retornou depois de uma década, provocando imenso dissabor em Miller, a quem fora prometido que a personagem nunca seria utilizada sem o seu envolvimento. “Arde como o diabo”, disse Miller em entrevista. “Mas eu não posso ficar muito tempo com essa dor de barriga, pois houve uma geração de Kirbys e Ditkos a quem não explicaram as regras, como explicaram para mim, e os sacanearam bem pior do que eu. Então a Marvel que arraste o cadáver por aí o quanto quiser.”

Na Marvel, o máximo que se podia esperar era uma versão bem produzida do que já era conhecido. “Eu estava sempre batendo de frente com o pessoal do andar de cima, tentando outros produtos”, disse Tom DeFalco. “Se não tivesse teias nem um ‘X’ bem grande, eles ficavam com

receio.” A Marvel chegou a cortar vários títulos naquele ano, mas os cancelamentos foram só para abrir espaço para novos produtos.

Todd McFarlane atacou a Marvel por ficar botando produto só para agradar os acionistas. Embora o problema da Image em cumprir os prazos houvesse lhe custado parte da benevolência da indústria, McFarlane poderia dizer legitimamente que evitara capas com firulas e saquinhos com *cards*. “Não estou nem aí que você tenha doze *Wolverines*, se o desenho for da minha mãe e do cachorro”, disse ele. “Por que não investem mais no *Capitão América* em vez de mandar seis números um?... Vocês estão se esquecendo de que o que fazia a Marvel ser a Marvel era eles serem os melhores. Agora, com o passar dos anos, eles só querem ter mais produção. Não a melhor – só mais.”

Até as seções de cartas da Marvel começaram a refletir o enfado. Uma chamada destacando a capa de *Demolidor* que brilharia no escuro dizia: “Se você é um daqueles fãs intransigentes que detesta capas especiais, não se desespere – também vamos fazer uma edição normal a US\$ 1,25! Nestes tempos de artifícios e incentivos superfaturados, ainda queremos lembrar você que publicamos grandes ideias!”.

Os dias em que um título de vendas baixas era espaço para experimentos de forma e conteúdo haviam ficado para trás. Depois que Scott Lobdell escreveu uma edição de *Tropa Alfa* na qual um personagem declarava-se homossexual, o departamento de RP da Marvel enviou uma série de *sem comentários* à CNN e aos jornais, enquanto outros relatos diziam que Ron Perelman havia ficado emputecido. Rob Tokar, o editor da Marvel que herdou *Tropa Alfa* pouco após a aprovação da história, foi convocado à sala de Terry Stewart para dar explicação. O assistente de Tokar lhe estendeu a mão e pensando no pior lhe deu adeus.

No 12o andar, Tokar discutia com Stewart, Tom DeFalco e um RP descontente da Marvel sobre como a editora havia lidado mal com o rebuliço e como distanciar-se da homossexualidade ia contra o progressismo histórico que a Marvel tinha. “Toda vez que eu dizia a palavra *gay*”, lembrou Tokar, “eu os via terem um calafrio. Então comecei a dizer mais, ao ponto de ficar debruçado na mesa do Terry, apontando o dedo para a cara dele. Acabei perdendo as forças, e o Tom disse para eu me sentar.” Um telefonema para Stewart interrompeu a reunião, mas a opinião de Tokar foi considerada – ele nunca mais ouviu falar do

problema. “Acho que o Terry e o Tom me protegeram do alto escalão”, ele disse. “Seria mais fácil para eles terem me puxado o tapete.”[166](#)

Tropa Alfa não era o único título que atraía controvérsia. Nas páginas de *Nômade*, Fabian Nicieza havia transformado o personagem título no protótipo dos absurdos gerberianos: um vigilante de espingarda que andava com o filho adotivo preso à mochila. Nicieza via a série como um escape criativo, um veículo para assumir riscos em histórias sobre travestis e conflito de classes, coisas que ele nunca conseguiria colocar nas séries X que escrevia para Harras. “Eu queria que o *Nômade* fosse HIV positivo”, disse Nicieza. “O estigma em torno da doença era desconcomunal, mas eu queria que fizesse parte da trama. Eu já havia feito uma edição sobre a revolta em Los Angeles que fez a gente aparecer no *Entertainment Tonight* e entendi que havia certas coisas que eu podia acionar que não só a deixariam mais forte em termos criativos, mas também iam gerar repercussão de uma forma que outros títulos não conseguiam.” Com apoio de Tom DeFalco, Mike Hobson e Terry Stewart, a ideia foi enviada para o alto escalão avaliar.

A resposta foi repassada a Nicieza: *Não é o tipo de coisa que deveríamos fazer com um dos nossos maiores personagens*. Nicieza enviou sua resposta de volta, escalão por escalão, de DeFalco e Stewart até Bill Bevins: *Mas ele não é um dos maiores personagens da Marvel! É exatamente o que a gente devia fazer com esse tipo de personagem*. Outra resposta acabou descendo da cadeia: Bill Bevins – que evitava os corredores da Marvel ao ponto de muitos funcionários nunca o terem visto – iria se encontrar com eles para explicar seu raciocínio.

Na sala de Terry Stewart, Bevins fez uma curva em sino que demonstrava que todos os títulos do Universo Marvel estavam proibidos de fazer experimentos como aquele. Os títulos do Universo Marvel eram a base das vendas. “Não, não é assim!”, Nicieza protestou. “Dentro da linha editorial do Universo Marvel, você tem de diferenciar a importância dos personagens, de forma que se entenda o que se pode fazer com uns e o que não se pode fazer com outros. Eu escrevo *X-Men* – eu escrevo o título mais vendido de vocês. Também escrevo *Nômade*, que é um dos títulos que menos vende. Não estou falando que vou fazer isso com *X-Men*...”

“Muito obrigado por sua disponibilidade”, Bevins respondeu, lacônico. “A resposta, porém, é não.”

Quando saiu porta afora, Nicieza virou-se para DeFalco e Bevins.

“Eles não têm noção alguma do que é a Marvel”, ele disse. “Se Bill Bevins andasse por aqui em 1966 e Stan Lee quisesse fazer o Pantera-Negra, Bill Bevins teria dito ‘não’.”

O departamento editorial da Marvel, que há meros cinco anos respondia por 90% das vendas, agora representava apenas um terço dos negócios. Enquanto Bevins continuava vasculhando possibilidades de aquisição para expandir o reino, DeFalco fazia pressão por um espectro editorial maior, incluindo revistas de ficção científica e livros. “Eles disseram: ‘Ah, então vamos comprar outra empresa!’”, recordou ele. “Eu falei: ‘A gente não precisa comprar outra empresa. A gente *já* é uma editora! Já temos distribuição nas bancas’. Mas nisso eles não tinham interesse, porque o que queriam era comprar coisas que dessem acréscimo de valor imediato.”

“Eles queriam nos transformar no império do licenciamento”, disse John Romita. “Iam vender roupas, fantasias e outras coisas. Chegaram ao ponto de dizer na nossa cara que ‘produzir gibis é algo menor no futuro da nossa empresa’. Eles nos disseram que valíamos 10% do tempo deles.”

Bill Bevins não tinha tempo para reuniões com as tropas em solo. Quando a divisão britânica da Marvel ficou no vermelho, ele e Stewart foram convocados a Londres para discutir uma estratégia de salvação. Pouco após o início da discussão, Bevins fez uma pausa para atender um telefonema. Ao retornar à sala de reuniões, foi recebido com um plano de um milhão de libras para a Marvel UK. Furioso, Bevins interrompeu tudo na hora. “Vocês me trouxeram aqui por um milhão de libras? A ligação que eu acabei de receber foi por um contrato de dez milhões. Por que vocês ficam jogando meu tempo fora? Se querem dinheiro, tomem o dinheiro.” Ele voltou-se para Stewart e rosnou: “Venha, vamos embora” e pegou um voo mais cedo para Nova York.

O *modus operandi* de Bevins consistia em pegar seu telefone na Casa na Cidade, ligar para um executivo da Marvel e pedir a opinião sobre a compra de uma nova empresa ou sobre uma nova parceria corporativa. “Envie um memorando”, Bevins dizia e desligava. Então ele se jogava a fechar o negócio. Sempre havia espaço para crescer, mesmo que isso significasse deixar velhos parceiros para trás. Quando Bevins percebeu que o volume de vendas da linha de brinquedos da Marvel estava limitado

a uma licença de exclusividade com a Toy Biz, marcou uma reunião com os diretores da fabricante no Regency Hotel.

“Veja bem”, Bevins disse a Ike Perlmutter e Avi Arad, da Toy Biz, durante o café da manhã, “nós temos 4,5 mil personagens, vocês são uma empresa pequena. Vocês só conseguem dar conta de alguns personagens...”.

Mas Perlmutter e Arad não queriam largar mão. Em vez disso, no que se provaria um momento fatídico, eles sugeriram que Marvel e Toy Biz reforçassem ainda mais seus laços. Em abril, poucos dias depois de *O Retorno de Superman* entupir as lojas de quadrinhos, a Marvel acrescentou mais um negócio a seu portfólio, comprando 46% da lucrativa Toy Biz. Em troca, a Toy Biz ficou com a “licença *master*” dos personagens Marvel – exclusividade, sem *royalties* e caráter perpétuo – e US\$ 7 milhões de capital de giro.

Arad, o *designer* de brinquedos que por meio do cargo na Toy Biz servira como produtor muito ativo no desenho animado dos *X-Men*, uniu-se a Stan Lee como contato entre Marvel e Hollywood. Ele iria supervisionar o “desenvolvimento de todos os projetos de animação e *live-action* para TV e cinema”. As editoras de quadrinhos recém-chegadas no mercado ganhavam fácil da Marvel nos filmes; as câmeras já estavam rodando *Timecop* e *O Máskara*, ambos baseados em quadrinhos da Dark Horse, na época com sete anos de empresa. Até Rob Liefeld já tinha um filme em desenvolvimento, e um contrato lucrativo, com Steven Spielberg. Mas Arad recebera muito crédito por *X-Men*, o desenho animado número um entre as crianças. Ele também atraía uma considerável audiência adulta e fora transformado em vestuário, *cards*, *videogames* e catorze milhões de bonecos e brindes do Pizza Hut. Tendo a Fox Kids já compromissada com um desenho animado do Homem-Aranha, James Cameron finalmente entregado páginas de roteiro de seu filme do Aranha,¹⁶⁷ Wesley Snipes a postos para um filme do *Pantera Negra* e Wes Craven pronto para dirigir *Doutor Estranho*, quem sabe Arad conseguisse realizar aquilo de que Stan Lee fora incapaz nos quase quinze anos que já somara em Hollywood. Se seu histórico como criador de brinquedos servisse de indicação, imaginou ele próprio, Arad conseguiria. “No beisebol, se a sua média de acertos é 300, você é uma estrela”, ele falou a um repórter. “Eu quero ficar na faixa dos 800.”

Na recém-batizada Marvel Films, Arad era tão dependente de estúdios de Hollywood quanto Lee. Perelman não queria que a Marvel entrasse no risco que era produzir cinema. Só queria licenciar as franquias e ganhar alto nos produtos que viessem a seguir. Mas, em outubro, Arad já havia começado bem, assinando contrato com a Twentieth Century Fox para fazer um filme *live-action* dos X-Men.

Então ele ouviu falar de um filme do Quarteto Fantástico de baixo orçamento que estava perto de ficar pronto. Meses antes, apenas três dias de expirar o prazo da reserva que o produtor Bernd Eichinger havia feito em 1986 por US\$ 250 mil, *Quarteto Fantástico* começou a ser rodado com câmeras emprestadas num estúdio do distrito de Venice, Los Angeles; a direção era de Vidal Sassoon, e a produção, de Roger Corman. Convencido de que o filme faria prejuízo à marca, Arad ligou para Eichinger e ofereceu comprar o filme por milhões de dólares em dinheiro vivo. Então, destruiu todos os rolos.

Em fins de 1993, as ações da Marvel começaram uma queda íngreme, de mais de 60%. Os últimos dois anos tinham sido muito bons, enquanto duraram. “Quando abrimos o capital, foi aquela loucura de mídia. Claro que o Stan adorou, mas foi a nossa morte”, disse Mary McPherran. “Wall Street é muito volátil – *rá, rá, olhe só que bonitinhos esses quadrinistas, tão coloridinhos!* – e aí perde o foco, e ficamos com tiragens inteiras dos mesmos quadrinhos, em capas diferentes, quando tudo vem abaixo.”

[166.](#) A Marvel acabou dando sinal verde para Tokar dar uma entrevista ao *US News & World Report* a respeito da sexualidade de Estrela Polar [*Northstar*]. “Passei meia hora falando com eles, com o cara do RP do lado pronto para botar a mão na minha boca, se precisasse”, lembrou Tokar. “Falei de tudo que já tinha falado com o Terry, do histórico revolucionário da Marvel. Quando a matéria saiu, minhas falas ficaram em seis palavras: ‘Super-heróis tendem a ser renegados’.” (N. do A.)

[167.](#) A Carolco pagou US\$ 3 milhões a Cameron por um argumento de 47 páginas, que incluía alguns diálogos. (N. do A.)

Em meio a *Crossovers*, capas com firulas e edições número um voltadas aos colecionadores, havia uma HQ que parecia agradar a todos, desde os voláteis leitores de catorze anos, atrás do novo grande artista, até os *baby boomers* no fim da paciência, que haviam se mantido fiéis à Marvel Comics crentes de que ela voltaria a ser como nas memórias de quando *eles* tinham catorze. Minissérie em quatro edições, impressa em papel especial, a US\$ 4,95 a edição, *Marvels* era criação do roteirista Kurt Busiek, que trabalhara no departamento de vendas da Marvel com Carol Kalish e tinha carreira instável como roteirista *freelancer*, e Alex Ross, jovem pintor que não queria saber da tendência de vigilante carrancudo em voga entre os super-heróis. A série foi pensada inicialmente como uma antologia sem muita estrutura, apenas para destacar a arte de Ross, mas então os dois chegaram à ideia de repassar os episódios-chave do Universo Marvel pelos olhos de um homem comum, um fotógrafo chamado Phil Sheldon. Como típico espectador inocente, a vida de Sheldon era afetada em cada avanço, desde a criação do androide Tocha Humana em 1939 até a morte de Gwen Stacy no início dos anos 1970. Enquanto os heróis imortais seguiam sua marcha, robustos e sem se diminuir, Sheldon, assim como os roteiristas e artistas do mundo real por trás das cenas dos quadrinhos, virava testemunha envelhecida da história.

Busiek e Ross trabalharam mais de um ano em *Marvels*, sem chamar atenção, Busiek repassando pilhas de edições antigas, e Ross fotografando modelos para servir de referência a suas pinturas. “Estávamos fazendo uma série que ia custar caro, com um artista de quem pouca gente havia ouvido falar, um roteirista para o qual ninguém dava bola... e cujo protagonista era um velho caolho sem poderes.” O editor implorou para que eles incluíssem Wolverine, pelo menos para a equipe de vendas ter com o que trabalhar.

Marvels acabou sendo um sucesso. As imagens fotorrealistas de Ross – em algum ponto bizarro entre Norman Rockwell e Leroy Neiman – faziam os leitores perderem o fôlego, o experimento amplo e metatextual de Busiek era uma carga extra, cada vez mais rara nos quadrinhos, de humanidade. Era a resposta dos quadrinhos ao *Ragtime* de E.L. Doctorow, um épico que atravessava décadas, cheio de convidados especiais – mas por meio do personagem Phil Sheldon, também uma trama tocante sobre o homem desamparado diante da história que se descortina. Sheldon estava sempre com os pés no chão, testemunha nervosa do ataque do Príncipe Submarino a Nova York, tremendo quando os mutantes X-Men provocavam temor no coração de humanos comuns. Quando jovem, ele vibrara com os cine noticiários de Capitão América enfrentando as forças do Eixo; no centro da Manhattan dos anos 1960, assistiu ao retorno triunfante do Capitão América a um mundo de sedãs conversíveis e ternos de flanela: “Era tanta energia em Nova York. Como se os fogos de artifício estivessem saindo sem parar a meses. O nascimento do Quarteto... de Thor... do Gigante... o retorno do Príncipe Submarino... e, claro, o maior acontecimento de todos – a atração fulminante que iluminou o mundo como dúzias de Quatro de Julhos num só lugar... uma força da natureza em cota de malha. Apenas um vislumbre dele... sempre em movimento, sempre em frente.”

Nessa versão dos EUA em fins do século XX, não havia menção à Crise dos Mísseis de Cuba, nada de distúrbios por direitos civis, nada de protestos nos *campi* universitários pela Guerra do Vietnã – muito embora a Marvel Comics dos anos 1960 e 1970 houvesse lidado com questões sociais e políticas de forma bastante explícita. Aqui, as grandes tribulações do mundo moderno eram o surgimento dos Sentinelas (como se viu em *X-Men*, em 1965) e os subsequentes distúrbios antimutantes, assim como a chegada de Galactus (como se viu em *Quarteto Fantástico*, em 1966). Era possível escolher entre deixar de lado a trama como escapismo hermético, uma história desprovida de realismo ou admirar a forma como ela pegava metáforas sociopolíticas inerentes a todos os quadrinhos e as combinava num pacote único e digerível.

Ainda assim, a realização mais admirável de *Marvels* foi recapturar, por um breve instante, a emoção que os super-heróis Marvel conseguiam transmitir. E, vista a essa luz, foi notável que a trama tenha se encerrado

pouco depois de Gwen Stacy cair para a morte e até recriar o efeito sonoro que dava um acentuado “*snap!*” para fechar a era da inocência. Nosso protagonista, Phil Sheldon, que começara a dedicar sua vida às fotografias das “Maravilhas” do mundo em ação, entregou a câmera à assistente e disse para ela assumir seu cargo. Estava cansado, havia perdido o olhar, queria passar mais tempo no mundo real. “Para mim, chega de Maravilhas. É hora de me aposentar”, declarou, em palavras que poderiam fazer as vezes daqueles Marvel maníacos que continuavam buscando em vão a magia que haviam conhecido.

Jack Kirby, cujo assombroso número de criações e cocriações fornecia o grosso do material ao qual *Marvels* fazia tributo, também devia ter proferido essas palavras dezenas de vezes com o passar dos anos. Nos últimos tempos, seu relacionamento com Stan Lee fora tomado pela amargura. Em 1989, dois anos depois do encontro embaraçoso no programa de rádio, Kirby foi ainda mais incisivo numa entrevista ao *Comics Journal*. “Stanley e eu nunca colaboramos em nada! Nunca vi Stanley escrever uma coisa que fosse!”, disse Kirby. “Stanley nunca teve mentalidade editorial. Não era possível que um cara como o Stanley inventasse algo novo – nem algo velho, aliás. Stanley não era um cara que lia, nem que contava histórias. Stanley era o cara que sabia onde ficavam os papéis e quem vinha visitar a firma. Na real, Stanley é um carinha de escritório, sabe?” Kirby disse que Lee “não tinha a menor ideia do que as histórias tratavam” e tinha “megalomania”: ele foi veemente em negar que seu ex-editor chegara a pedir mudanças nas tramas. “Eu devia ter mandado o Stan para o inferno e encontrado outra maneira de ganhar a vida, mas não consegui”, Kirby contou na entrevista. “Eu tinha a minha família. Tinha meu apartamento. Não podia desistir de tudo.”

Lee forçou Kirby a recuar. “Acho que ele passou do ponto”, disse após a publicação da entrevista. “Tem coisas que ele fala que não têm explicação. Sou forçado a pensar que ele perdeu a cabeça ou virou uma pessoa muito maligna.”

Mas num encontro fortuito em San Diego, em 1993, a retórica se derreteu. “O Jack me disse uma coisa estranha”, Lee recordou. “Ele me chamou e disse... mas repito, acho que o Jack não estava 100%, entende... ele me disse: ‘Você não tem por que se repreender, Stan’. Foi uma coisa...”

foi estranho ele dizer aquilo. Fiquei contente em ouvir, mas eu não esperava. E foi isso. Aí outras pessoas apareceram, nos interromperam, ele foi embora, e eu também fui.”

O reencontro, mais de cinquenta anos após os dois se conhecerem, foi a última vez que Stan “the Man” Lee e Jack “King” Kirby – os cocriadores do Quarteto Fantástico, do Hulk, do Homem de Ferro, de Thor, dos X-Men e de tantos outros – se viram. Kirby finalmente aposentou-se dos quadrinhos; seu último trabalho publicado, num gibi chamado *Phantom Force*, foi feito de favor a um amigo e, muito apropriado, saiu pela Image Comics, que muitas vezes invocara seu nome como exemplo primário da indústria que destratava os autores. Ele passou dias tranquilos com a esposa Roz na casa que tinham no sul da Califórnia até falecer de parada cardíaca, em 6 de fevereiro de 1994. O Rei estava morto.

Após a morte de Kirby, Lee tentou contato com Roz por meio de amigos em comum e delicadamente pediu permissão para ir ao funeral. Na manhã do enterro, ele foi de carro até Westlake Village, estacionou em frente à capela, cumprimentou Roz e tomou seu assento sem chamar atenção. Mais tarde, saiu à francesa por uma porta lateral. Roz chamou-o da fila de familiares, mas ele não ouviu.

Em junho de 1994, Frank Miller fez um tributo a Jack Kirby, com um discurso de abertura num seminário da indústria em Baltimore. “Com Jack Kirby, encerra-se uma era”, disse Miller. “Não posso chamar de Era Marvel dos quadrinhos, pois não defendo recompensar ladrões. Eu chamaria de Era Jack Kirby dos quadrinhos.”

Funcionários da Marvel numa mesa em frente ao palco se remexiam em seus assentos enquanto Miller declarava que a única forma de falar sobre o futuro dos quadrinhos era falar do “histórico triste, infeliz, de vidas partidas... de talentos a quem foi negada a propriedade legal do que criaram com as próprias mãos e mentes, ignorados ou tratados como incômodo enquanto suas criações ganhavam milhões e milhões de dólares”. Depois de destacar que “dezessete anos de serviços leais e vendas espetaculares não renderam uma nesga de lealdade da Marvel Comics com Chris Claremont” e escarnecer das afirmações de Jim Shooter de que ele “passara a vida inteira lutando pelos direitos dos autores”, Miller subiu a pressão.

A Marvel Comics está tentando lhes vender a ideia de que os personagens são os únicos componentes importante dos quadrinhos. Como se ninguém houvesse criado esses personagens, como se o público fosse tão descerebrado a ponto de não diferenciar algo bom de algo ruim. Pode-se até os desculpar, já que os personagens deles não estão fazendo a mesma debandada que os autores. A meu ver, há certo alívio em ver a velha mentalidade “talentos do *work-for-hire* não são importantes” ser levada às últimas consequências. Já vimos os resultados, e parece que eles estão parados no deque vendo o navio afundar.

Os autores que reclamavam das deserções em favor da Image e outras editoras, prosseguiu ele, eram “como os escravos na galera reclamando do vazamento”. A era do universo de super-heróis de propriedade de editoras – a Era Jack Kirby – estava encerrada. “Ela atingiu o supernova, consumiu a si própria e iniciou um lento e estável colapso até virar um buraco negro. Não poderíamos nos alimentar para sempre da genialidade de Jack Kirby. O Rei está morto e não tem sucessor. Não veremos outros como ele. Não há um único artista que possa substituí-lo. Não há arte que tenha a benesse de um talento tão brilhante quanto o dele. Estamos em tempos de medo porque a mudança nos dá medo. Mas todas as peças estão a postos para uma nova era de orgulho, uma nova era de quadrinhos. Não há nada à nossa frente, nada grande nem temível, nada a não ser velhos hábitos e medos, e não vamos deixar que eles nos detenham.”

O público aplaudiu de pé.

A opinião da indústria quanto à Marvel ganhou força quando as vendas continuaram em queda. Foram 36% a menos nos seis primeiros meses de 1994. Os executivos da Marvel, por sua vez, atribuíram a culpa aos lojistas e distribuidores, os quais, segundo eles, não estavam fazendo a promoção devida dos produtos Marvel em relação às novas editoras, menores e moderninhas, que ousavam criticar em público as decisões comerciais da Marvel.

Então, o departamento de vendas lançou um plano: e se a Marvel cortasse os intermediários e vendesse direto para as lojas? Ela podia pegar o dinheiro que vinha afundando em publicidade coparticipativa e eventos

com distribuidores mal-agradecidos e passar a investir numa equipe de representantes de campo, cada um deles firmemente comprometido e dedicado às políticas e produtos Marvel. Após uma série de reuniões de altíssimo sigilo, longe da empresa, a ideia subiu escalões até chegar à Casa na Cidade. Enquanto isso, o departamento de *marketing* criava uma iniciativa de compra por mala direta, que ia passar o pé tanto em distribuidores quanto em lojistas. Ao longo de meses, enquanto procurava discretamente uma distribuidora para comprar, a Marvel continuou a provocar ira e paranoia nos lojistas, que já estavam ligados que seriam deixados de lado. A Marvel inflacionou os preços dos gibis em mais 25 *cents*, até chegar a US\$ 1,50 – um aumento de 100% nos cinco anos desde que Perelman adquirira a empresa. Terry Stewart ressuscitou planos de uma loja Marvel baseada no modelo Disney Store e anunciou os planos para uma cadeia de restaurantes Marvel e um parque temático Marvel, sendo que todos venderiam camisetas e outros produtos que antes eram da jurisdição das lojas de quadrinhos. Quando começaram a aparecer nos gibis anúncios para um empreendimento de compra por mala direta chamado Marvel Mart – que incluía itens promocionais que os lojistas eram proibidos de vender, assim como republicações de edições fora de catálogo –, um distribuidor aflito enviou uma carta de alerta aos lojistas, sugerindo a eles que promovessem outras editoras e reduzissem a importância das vendas Marvel no negócio. A Marvel acabou retirando os catálogos, mas não sem antes cortar o abastecimento do distribuidor.

A Casa das Ideias, pelo jeito, havia virado o Grande Irmão. “Infelizmente, se as pessoas que estão por dentro falarem [da Marvel], se forem empregadas, terão contrato encerrado, e se não forem, vão sofrer alguma punição”, disse um ex-funcionário ao *Comics Journal*. “Há uma atmosfera absurda de ameaça [na Marvel], que deixa claro que você não pode fazer o que quiser.” Distribuiu-se um documento que solicitava aos funcionários para denunciar colegas suspeitos de estarem descumprindo políticas da empresa, embora existam relatos de que Tom DeFalco tenha convocado o departamento editorial a recusar-se a assinar.

Naquele momento, DeFalco andava com um alvo nas costas. Ele já tivera disputas aos gritos com Stewart e fez resistência quando houve a proposta de que o departamento de *marketing* projetasse as capas dos gibis. Todo o resto da empresa achava que o departamento editorial estava

fechado, justamente quando mais se precisava da sua cooperação. Um executivo caracterizou a postura do editorial como “Nos deixem em paz. Não temos tempo para lidar com vocês. Criadores não podem carregar o fardo das responsabilidades mundanas dos números. As únicas coisas com as quais temos de nos preocupar são se os *freelancers* estão felizes e em fazer bons gibis. Se alcançarem os números, ótimo; se não, azar de vocês.”

“Tom estava disposto a aguentar todas as merdas que vinham da administração e proteger os editores”, disse o diretor de vendas Matt Ragone. “Tom ia a reuniões e levava bordoadas, suportava e absorvia tudo, protegia os editores da pressão intensa que rolava. Mas o pessoal achava que... para as coisas mudarem, teríamos de mudar a estrutura, fazer esses caras terem ingerência sobre o processo.” Stewart falou com Fabian Nicieza que tinha experiência em vendas e *marketing*, avisou que uma mudança estava por vir e quis saber se ele tinha alguma ideia.

Mas a resposta de Nicieza – um organograma que atribuía mais poder ao cargo de editor-chefe – era exatamente o oposto do que Stewart e os departamentos de vendas e *marketing* tinham em mente. Eles queriam encontrar uma maneira de passar por cima de toda resistência editorial, de ditar as metas corporativas direto aos editores. Pouco depois do plano de Nicieza ser recusado, a Marvel alugou um bar em frente ao prédio da sede e convidou todos os funcionários para jantar. Foi lá que Terry Stewart descortinou uma estratégia que batizou de “Marvelução” (*Marvelution*). Tom DeFalco seria promovido a vice-presidente sênior e substituído por cinco editores-chefes, que responderiam diretamente a Stewart. O plano, segundo a explicação de Stewart e seus *slides*, iria fortalecer as “submarcas” internas à marca Marvel – de forma que, digamos, Capitão América e Demolidor não ficariam à sombra de X-Men e Homem-Aranha. Cada editor-chefe seria responsável por uma família de títulos: Bob Harras (X-Men); Bob Budiansky (Homem-Aranha); Mark Gruenwald (“Marvel Classic”, que incluía Vingadores e Quarteto Fantástico); Bobbie Chase (“Marvel Edge”, focada em personagens violentos); e Carl Potts (“Entretenimento Geral”, que consistia basicamente em gibis licenciados).

Sentados lado a lado, dois funcionários que estavam na Marvel desde os anos 1970 ficaram assistindo sem acreditar, quando alguém pegou o microfone e repassou mais *slides* sobre a reorganização. “Não se

preocupem”, disse a voz no palco, “daqui a alguns minutos estará tudo acabado e vamos beber”.

“Nos olhamos ao mesmo tempo”, lembrou um dos veteranos, “e dissemos: ‘É o fim. Estamos ferrados’. Era uma ideia medonha. Estavam nos passando o conto do vigário”.

Não foram os únicos a não embarcar na proposta. Depois da apresentação, um ingênuo editor-assistente cometeu o engano de parabenizar DeFalco pela promoção. A resposta foi risinhos abafados. “Bom, vocês não vão mais ter o DeFalco para chutar”, disse o ex-editor-chefe.

O assistente confuso começou a gaguejar. “Mas... eles acabaram de anunciar!”

“Eu estou fora, garoto. Não peguei essa”, DeFalco deu de ombros. E foi embora.

Houve outros abalos, outros reflexos das alternâncias políticas dentro da empresa. Na mesma coletiva com os distribuidores que anunciou a estrutura de cinco editores-chefes, a Marvel também nomeou Richard Rogers – o proponente-chefe das capas alternativas e das edições duplas – vice-presidente executivo de vendas e *marketing*. Embora os editores-chefes fossem responder a Terry Stewart, no dia a dia, eles eram supervisionados pelo ex-diretor de vendas para bancas Jim “Ski” Sokolowski, que assumiu o cargo de “coordenador editorial” – e que respondia a Rogers. Para azeitar ainda mais as relações entre departamentos, cada editor-chefe ganhou seu próprio assistente de *marketing*.

A filosofia agressiva e ambiciosa de Rogers foi ouvida em alto e bom som. “A empresa quer que você venda US\$ 160 milhões em quadrinhos”, disse aos encarregados. “O editorial que reclame quanto quiser, o departamento de vendas que reclame quanto quiser – você pode ficar louco e dizer que não vai dar – mas, se não for você, haverá outro. Portanto, não perca tempo e dê um jeito de chegar lá.”

O acesso a Stewart ficou cada vez mais difícil. “Era para nos encontrarmos semanalmente”, disse Carl Potts. “O que não pudéssemos resolver entre nós, ou tudo o que precisasse de mais recurso ou mais orientação, era para ser discutido nessas reuniões. Na maior parte do

tempo, quando se precisava tomar uma decisão, Terry protelava e dizia: ‘Eu te retorno na semana que vem’. Bobbie e eu fazíamos listas das coisas que precisavam de solução, levávamos para discutir, mas nunca se resolvia nada. A solução do Terry foi parar de marcar reuniões. Sei que ele devia estar sob pressão pesada do Bevins e de quem mais estivesse tratando com ele lá em cima, mas achei incompreensível armar um sistema que dependia de você ser o árbitro final e aí abrir mão da responsabilidade.”

“O resultado da Marvelução”, lembrou-se um ex-editor, “foi o nosso divórcio. Fora um e outro *crossover*, nós não tínhamos muita interação com Bobbie Chase; não interagíamos com Bob Harras. Não éramos mais um corpo editorial coeso”. Agora, cada uma das cinco “famílias” tinha metas de vendas a cumprir. Os criadores, com demanda incomum graças ao excesso de quadrinhos, viravam alvo de editores concorrentes. Os próprios personagens iam cada um para seu canto, cada um tomado de elencos coadjuvantes grandes o bastante para apoiar seu isolamento do grande esquema do Universo Marvel. “Era mais fácil”, disse o funcionário, “fazer um *crossover* do Homem-Aranha com o Superman do que do Homem-Aranha com os X-Men.”

A separação aconteceu numa época em que o Universo Marvel estava mais confuso do que nunca. A Marvel lançou fac-símiles de seus maiores personagens, incluindo Thor, Homem de Ferro e Capitão América (respectivamente Thunderstrike, que também empunhava martelo; Máquina de Guerra [*War Machine*], também de armadura; e o combatente do crime Agente Americano [*US Agent*], também ostentando a bandeira). Também surgiram versões em realidade alternativa dos personagens. Em *Força Fantástica* [*Fantastic Force*], o filho de Reed Richards e Sue Storm, do Quarteto Fantástico, trocava de lugar com sua versão adulta de outra dimensão e comandava um grupo de heróis.

Enquanto isso, nas páginas dos títulos de Homem-Aranha, uma saga pensada para doze edições estava supostamente chegando à conclusão. Quando “A Saga do Clone” fora iniciada, Peter Parker era casado com Mary Jane Watson, e eles aguardavam o primeiro filho. É óbvio que o aspecto doméstico iria limitar a mitologia aracnídea. Os roteiristas e editores conspiraram para que o suposto clone do Aranha – introduzido e descartado por Gerry Conway vinte anos antes¹⁶⁸ – voltasse e revelasse

que, na verdade, *ele* era o Peter Parker original, que houvera uma confusão e que os leitores vinham acompanhando as aventuras de um impostor cromossômico desde 1975. Agora usando a alcunha Ben Reilly, o original voltou ao uniforme como *O Aranha Escarlate* [*The Scarlet Spider*]. Quando sua identidade fosse revelada, Peter Parker [o clone] encontraria seu lugar ao sol com Mary Jane e o filho, e o Peter Parker original (anteriormente chamado Ben Reilly) estaria livre para balançar-se nas teias mais uma vez. “Com roteiristas mais velhos, casados, com filhos e hipotecas, começamos a escrever *Homem-Aranha* mais ou menos naquele sentido, e o distanciamos do público”, disse Terry Kavanagh, primeiro a propor a trama. “Foi o jeito que demos de voltar à essência de forma orgânica – sem divorciá-lo, o que daria uma carga pior.” Infelizmente, a mistura de pressão do departamento de *marketing* e a indecisão editorial atrasaram a resolução da trama. A Saga do Clone estendeu-se por meses, e os leitores começaram a destacar sua complicação excessiva como símbolo de tudo o que havia de errado na Marvel Comics.

De início, porém, foi uma sensação. “Bob Harras ficou sabendo”, lembrou Kavanagh, “e disse: ‘Meu Deus, as séries do Homem-Aranha vão passar como um foguete pelas dos X-Men. Temos que fazer uma saga nossa’”. Na extensa “Era de Apocalipse”, o filho do Professor X voltava no tempo para matar Magneto e desencadeava uma versão distópica do mundo. Comandada pelos departamentos de vendas e *marketing*, “A Era de Apocalipse” foi lançada com capas cromadas e preços a US\$ 3,95 para depois tomar oito séries X mensais que substituíram temporariamente as usuais.

“Quando você entra no embalo, tem que ficar até o fim”, disse Tom Brevoort. “Se o dono da editora diz: ‘Precisamos que você supere seu orçamento do ano’, é o que você tem de fazer. São duas opções: ou você cumpre aquilo, ou não cumpre e sofre as consequências.”

Enquanto o corpo editorial se esforçava para lidar com as demandas internas para aumentar a produção, a Marvel seguia na sua farra de aquisições. Ao longo do verão, ela comprara a empresa italiana Panini, de álbuns de figurinhas e revistas, por US\$ 158 milhões. No outono, comprou a Welsh Publishing Group, que produzia revistas infantis.

Depois, dando continuidade ao papo de que ia comprar um distribuidor, chegaram notícias de que a Malibu, que já fora editora da linha Image, vinha considerando propostas da DC Comics. A notícia subiu escalões até chegar a Terry Stewart, Bill Bevens e Ron Perelman, depois desceu: *não deixem acontecer*. Se a DC comprasse a Malibu, a Marvel perderia sua posição de líder do mercado. Perelman foi à Califórnia reunir-se com o proprietário da Malibu, Scott Rosenberg. Rosenberg perguntou a Perelman se ele havia lido algo da Malibu.

“Eu não leio quadrinhos”, disse Perelman.

Ansioso para mostrar o processo de colorização digital da Malibu, Rosenberg soltou uma pilha de quadrinhos à frente de Perelman. É só abrir e ver, disse Rosenberg.

Perelman olhou para a pilha. “Mas não preciso ler, né?”

Após uma sequência de reuniões secretas, a Marvel anunciou em novembro que havia comprado a Malibu, citando seu sistema de colorização próprio, sua presença na costa oeste e seus contratos pendentes em Hollywood como avanços estratégicos, mas sem mencionar a proteção da fatia de mercado que conduziu à decisão. Steve Gerber, que vinha escrevendo para a linha Ultraverso da Malibu, foi pego de surpresa. “Se eu fosse paranoico”, disse ele, “ia dizer que a Marvel está me perseguindo, comprando tudo o que eu crio”.

A Marvel, enquanto isso, estava nos estertores. O custo da farra de aquisições ficou à mostra. A indústria de quadrinhos devia ter entendido a bolha do mercado de *cards* de beisebol como aviso – uma enchente de produtos “edição limitada”, laminados metálicos e hologramas, mais a greve da Major League em agosto, convergiram para assassinar o mercado. O investimento da Marvel na Fleer fora uma hemorragia de dinheiro. A editora de quadrinhos parecia estar na mesma rota.

Imediatamente após a última festa de Natal esbanjadora da Marvel, foi demitida a funcionária que planejara a festividade, assim como dezenas de outros, incluindo vários editores. Mais de vinte títulos foram cancelados. Era a primeira vez que a Marvel fazia uma demissão em larga escala desde 1957, mas não seria a última.

No dia 28 de dezembro, a Marvel anunciou a aquisição da empresa de distribuição Heroes World, de Nova Jersey. As duas empresas tinham histórico em comum. Quando Al Landau, o ex-presidente da Marvel, fora demitido em 1975, o braço direito de Landau, Ivan Snyder, ficara com o inventário de produtos licenciados como acerto demissionário. Ao longo das duas décadas seguintes, Snyder transformara o inventário numa série de lojas de quadrinhos em Nova Jersey, que acabaram virando uma distribuidora que se dizia responsável por 8% do mercado. A Heroes World era um negócio primariamente regional, servindo Nova York, Nova Jersey e Connecticut, mas a equipe da Marvel que avaliou distribuidoras decidiu que, se aparelhada com uma tropa de representantes, ela serviria aos propósitos da editora. Os executivos de alto escalão da Casa na Cidade nunca consultaram os arquitetos do plano original. “Se eu soubesse que só teríamos *telemarketing* e um depósito”, disse um integrante da equipe de vendas, “teria ficado no plano antigo, e seja o que Deus quiser. A única motivação da Heroes World era fazer gente entrar no mercado. Não havia *telemarketing* que desse conta disso. Para mim, essa foi a falha mortal”.

Infelizmente, a Marvel acabou arrastando a indústria inteira com sua estratégia tosca. Em 1. de março de 1995, vazou um memorando que divulgava o plano da Marvel de tornar a Heroes World sua distribuidora exclusiva. Toda loja de quadrinhos que desejasse acesso à editora com 40% do mercado seria obrigada a abrir uma conta. Enquanto isso, todas as outras distribuidoras ficariam a ver navios. Quando saiu o anúncio oficial da Marvel, em 3 de março, a Capital City, distribuidora número dois, abriu processo contra a Marvel por término injusto do contrato de distribuição; em questão de dias, chegou-se a um acordo extrajudicial, sigiloso. A DC Comics e a Image Comics também reagiram rápido, anunciando que haviam assinado contrato de exclusividade com a Diamond, a distribuidora número um. A Capital City também abriu processo contra a DC e fez contratos de exclusividade com várias editoras de quadrinhos menores. Os lojistas entraram em pânico. Os distribuidores menores, que de uma hora para outra ficaram sem acesso à maior parte dos produtos, caíram fora do mercado.

Uma semana depois, a Marvel anunciou que havia comprado a empresa de *cards* Skybox – concorrente da Fleer, que vinha perdendo dinheiro na Marvel, e detentora da licença de *cards* com personagens da DC e da

Image Comics – por US\$ 150 milhões. A reação foi de pasmo. A Marvel Comics, que acabara de passar por uma série de demissões depois de quase quarenta anos, estava jogando dinheiro fora na indústria decadente dos *cards*?

No fim do mês, um grupo de funcionários da Marvel, incluindo Terry Stewart e Richard Rogers, começou uma turnê de divulgação da Marvelução, encontrando-se com distribuidores e lojistas cheios de preocupações. “A primeira apresentação foi um desastre”, lembrou-se um dos funcionários. “As pessoas queriam que a gente explicasse o que estava acontecendo, não trinta minutos de ladainha editorial. Queriam saber de onde os quadrinhos viriam – não estavam nem aí para o que ia acontecer em *X-Men*.” A apresentação foi modificada com o passar da turnê, e logo a Marvel estava tentando passar um “Pacto de Parceiros” com o restante da indústria e soltando uma lógica contraditória que não convencia ninguém: por um lado, a contradição da indústria estava sendo causada por “falta de disponibilidade de produtos”; por outro, as editoras menores estavam entupindo as prateleiras com “refugo” que tirava o destaque do “produto confiável da Marvel”. A parte de perguntas e respostas foi tensa. Quando alguém pediu garantias de que a Marvel não ia espremer os lojistas da mesma forma que havia espremido as distribuidoras, Stewart seguiu como um rolo compressor com seus tópicos.

“Respondi suas perguntas?”, ele perguntou, apressando o passo.

“Na verdade, não”, disse o lojista.

“Que pena”, disse Stewart.

No dia 2 de abril, no meio da turnê, Terry Stewart anunciou que estava sendo promovido ao cargo de vice-presidente¹⁶⁹ e que Jerry Calabrese, executivo de *marketing* da Marvel com experiência em revistas, seria o novo presidente. A comunidade lojista conhecia o nome de Calabrese e não gostou: ele fora o responsável pelo Marvel Mart, a campanha para vender produtos da editora via mala direta, deixando as lojas de fora.

O ambiente na própria Marvel ficou cada vez mais caótico, com um corpo editorial mínimo assumindo carga de trabalho multiplicada e *freelancers* sentindo-se passados para trás. John Romita Jr. voltou a desenhar *X-Men* por um curto período e aí descobriu que um jovem artista mais popular estava ficando com seu serviço. Fabian Nicieza, que ao lado de Scott Lobdell havia se tornado o maior arquiteto dos títulos mutantes

na era pós-Claremont, viu seu relacionamento com Bob Harras e com Lobdell deteriorar-se, com alterações cada vez mais improvisadas no rumo das tramas tomando o lugar de seu planejamento de longo prazo. Alterações de última hora nos diálogos, nos quais as conversas dos personagens passavam de leves gracejos a sermões sérios, começaram a desgastar a revista. Nicieza demitiu-se de *X-Men* em junho, declarando publicamente que seus grossos cheques não valiam “a falta de satisfação criativa e a perpetuação da mediocridade”. Lobdell, agora um *superstar* que embolsava US\$ 85 mil por mês, não ficou imune aos desmandos e às reconsiderações do editorial: sua edição seguinte de *Fabulosos X-Men* teve de ser reescrita do zero, quatro vezes, até todo mundo aceitar a trama.

Enquanto isso, a Saga do Clone seguia nos títulos do Homem-Aranha. O objetivo inicial de elevar o humor das HQs havia se perdido, porém. No suposto clímax da saga, a Tia May de Peter Parker enfim faleceu, tendo estado no leito de morte inúmeras vezes nas décadas passadas. (Stan Lee inicialmente deu a bênção para esse desenrolar, mas depois, assim como fizera na morte de Gwen Stacy, negou ter conhecimento do plano.) Assim, quando Peter Parker descobriu que era um clone, teve um acesso de raiva e deu um soco em Mary Jane. Os leitores ficaram chocados, mas as vendas estavam boas, e a Marvel seguiu explorando a galinha dos ovos de ouro com edições especiais que custavam US\$ 4,95 cada. A série “Clonagem Máxima”, que estendia a trama ainda mais, trazia um terceiro Clone-Aranha, chamado Aranhacida, e, por fim, um exército inteiro de clones.

O roteirista de *Sensacional Homem-Aranha*, Dan Jurgens, que fora contratado da DC a alto custo, deu um ultimato: se Peter Parker não voltasse a ser o Homem-Aranha, único e original, ia sair da série. Mas claro, se Peter Parker voltasse a ser Homem-Aranha, perceberam os editores, seria preciso dar um jeito em Mary Jane e na gravidez – não se pode ter um super-herói *com filhos*. Em meio a teleconferências e pilhas de memorandos, os roteiristas e editores das séries do Homem-Aranha discutiram quem seria o responsável pelo aborto de Mary Jane.

Para seu desalento, Jerry Calabrese logo descobriu que a Heroes World não tinha a infraestrutura apropriada para dar conta de seu negócio. Eram erros de fatura, pedidos que não eram entregues e longa espera nas linhas

de atendimento ao cliente, que terminavam em bilhetes a mão para alguém que soubesse o que fazer. Calabrese disse a Matt Ragone para fazer as malas e ir a Nova Jersey dar um jeito.

Mas boa parte do estrago causado pela guerra entre distribuidoras era irreparável. Lojistas que queriam variedade de publicações agora se viam forçados a tratar com pelo menos dois ou três distribuidores. “Se você é uma loja especializada em quadrinhos”, explicou Tom Brevoort, “o seu financeiro funciona de acordo com um desconto que ganha no volume total de vendas. Então, se o seu pedido num distribuidor for de US\$ 100, você ganha uma porcentagem x de desconto; se for US\$ 200, a porcentagem é maior. Agora sua ordem total era a mesma, mas seu pedido na Marvel/Heroes World sozinho não se qualificava para o mesmo desconto. O mesmo produto, no mesmo volume, começou a sair muito mais caro. O resultado era uma margem de lucro insustentável. Se você fizesse algumas escolhas erradas, em títulos que não saíssem ou mesmo que não aparecessem – havia atrasos flagrantes de entrega, principalmente entre as séries da Image –, você já estava com a grana comprometida. Foi isso que fez várias lojas fecharem”. O número de lojas de quadrinhos, que já havia caído de 9.400 para 6.400 em apenas dois anos, de repente baixou a 4.500.

Diferente de Terry Stewart, Jerry Calabrese não lia quadrinhos – era “puro *business*”, nas palavras de um colega da Marvel. Ainda assim, só precisava consultar uma calculadora para ansiar pelos bons e velhos tempos do início dos anos 1990, a época de *X-Force* n. 1 e *X-Men* n. 1, quando sentia que Hollywood iria bater na sua porta. Em San Diego, Calabrese abordou Chris Claremont e perguntou se ele gostaria de voltar. Claremont, que vinha escrevendo para Dark Horse, DC e até – assim como Len Wein e Dave Cockrum – para a Defiant de Jim Shooter, recusou. Mas Calabrese teve mais sorte ao conhecer Larry Marder, o diretor executivo da Image Comics, e perguntou se alguma das ex-estrelas da Marvel gostaria da oportunidade de revisar as origens de alguns dos maiores personagens da editora. “A Marvel sabia que suas franquias ponta de lança estavam debilitadas”, disse Marder. “As franquias haviam fracassado repetidas vezes em se vender para Hollywood. Pense: você entra lá e diz que o homem mais inteligente do mundo construiu um foguete e aí saiu voando com a família, e o homem mais inteligente do

mundo esqueceu de proteger o foguete contra raios cósmicos. É de rir. A ideia de que o Capitão América passou cinquenta anos congelado era risível em Hollywood... pedir aos sábios da continuidade no editorial da Marvel para jogar fora a ladainha sagrada de Stan e Jack para satisfazer Hollywood era uma coisa que não teria efeito. Eles não chegavam a lugar nenhum.”

Todd McFarlane não tinha interesse algum em ajudar a Marvel a virar um império cinematográfico e não entendia por que alguém na Image iria ajudar. “Por que trabalhar para a concorrência?”, ele se perguntou. “Eu tenho uma empresa de brinquedos; você está ruim da cabeça se acha que eu faria um brinquedo para a Hasbro ou a Mattel. Não tem como acontecer.” Jim Lee e Rob Liefeld, contudo, ficaram curiosos. Iniciaram-se as negociações.

Calabrese, que não era fã de Richard Rogers nem das mudanças que ele defendera, queria desfazer o que havia sido feito nos últimos dois anos. Começou restaurando a hierarquia editorial da Marvel. “Não gosto desse sistema de cinco editores-chefes”, ele contou aos cinco editores-chefes durante uma reunião em seu escritório, deixando pistas do que estava por vir. Após a reunião, um dos editores virou-se para Bob Harras. “Você vai ser meu novo chefe”, previu ele. Harras deu um sorriso de leve.

Como supervisor da linha X-Men, Harras já era responsável por pelo menos um terço das vendas da Marvel no mercado direto. “Por conta do lucro com X-Men, Bob estava bem mais exposto ao puxa e estica do corporativo”, disse Matt Ragone. “Ele era o cara disposto a sentar e discutir: ‘Como fazemos crescer, como podemos fazer melhor?’. Todo mundo teve de vender um pouquinho da alma.”

Assim que virou oficial que Harras seria o único editor-chefe, ele disse a Bob Budiansky para deixar a Saga do Clone rolar mais – o fim iria competir com a mídia que a Marvel pretendia atrair com uma saga dos X-Men prestes a sair. Budiansky avisou Harras que essa decisão iria desconsiderar o roteirista Dan Jurgens, a quem fora prometida uma solução à loucura de clones. Mas a decisão de Harras era definitiva. Jurgens, com razão, ficou furioso. Após uma altercação aos gritos, ele largou o título e voltou para a DC.

Outra onda de cancelamentos já fora anunciada. Dentre os que perderam o emprego estava Herb Trimpe, o longevo artista de *Hulk* que fora presença no Bullpen do fim dos anos 1960 e agora escrevia no diário: “Estou começando a odiar meu trabalho nos quadrinhos”. Aos 56 anos, Trimpe ia se matricular numa faculdade estadual. “Ontem fui a Nova York”, escreveu:

Todos os editores estavam em reunião ou no almoço. Falei com o departamento de recursos humanos da Marvel. A moça pareceu envergonhada. Disse que eu devia considerar a aposentadoria. Eu disse que não ia botar um revólver na minha cabeça. Eles é que tinham de atirar. Tendo família, eu precisava do plano de saúde e da renda.

Para salgar a ferida, circulavam os rumores das propostas de Jerry Calabrese à Image. Era sério: tudo menos Homem-Aranha e X-Men seria terceirizado para Jim Lee e Rob Liefeld.

Stan Lee viajou a Nova York para o comunicado oficial. Desde a ascensão de Avi Arad na Marvel Films, Lee distraíra-se com projetos como a Excelsior Comics, uma linha modesta de títulos que ficariam a cargo do escritório da editora na costa oeste. Mas na maioria de suas aparições recentes em público – como uma participação no *Conan O'Brien* para promover *O melhor do pior*, um livrinho barato de curiosidades e frases de efeito – eram atitudes intrínsecas à vida de celebridade e tinham pouco a ver com o negócio básico da Marvel Comics. Agora ele estava de volta a seu modo rá-rá: “Vamos combinar os melhores talentos da indústria a alguns dos melhores personagens que há para mexer no *status quo* e criar lendas!”, ele irradiou ao encontro de jornalistas no Grand Hyatt da Park Avenue. *Os Vingadores*, *Quarteto Fantástico*, *Capitão América* e *Homem de Ferro* passariam a ser trabalhados nos estúdios californianos de Jim Lee e Liefeld. A notícia de que a Marvel ia abdicar do controle de seus personagens e entregar contratos de milhões de dólares (mais participação nos lucros) àqueles que há pouco haviam saído da empresa, nas palavras de um editor, foi “catastrófico para a autoestima da firma”.

Até o mundo ficcional do Universo Marvel estava sendo desmantelado. Na saga chamada “Massacre” [*Onslaught*], que envolveu vários títulos,

os editores, roteiristas e artistas em despedida de *Os Vingadores*, *Homem de Ferro*, *Quarteto Fantástico* e *Capitão América* foram encarregados de fazer valer sua própria obsolescência. Os heróis seriam destruídos e depois recriados num “mundo compacto”, um universo alternativo no qual as versões reimaginadas de Jim Lee e Rob Liefeld assumiriam as rédeas. Os títulos *Heróis Renascem* [*Heroes Reborn*], como viriam a ser chamados, teriam novos n. 1 pela primeira vez desde os anos 1960. Outros títulos – incluindo *Thor*, *Doutor Estranho* e *Surfista Prateado* – seriam cancelados de vez.

“É um ponto de virada”, declarou o roteirista de *Marvels*, Kurt Busiek, a um jornal. “Na prática, estão dizendo ao leitor da Marvel que a história de longo prazo é mais ou menos irrelevante. É secundária perto do que pode tornar os personagens mais populares ou render mais dinheiro à empresa.”

No dia após a coletiva de imprensa, Trimpe escreveu mais uma vez no seu diário:

Não interessa o que eu diga ou para quem eu ligue ou mande cartas na Marvel, não recebo mais trabalho. Já tentei lógica, ofensa, culpa e súplica. *Niente*. Não consegui serviço nem para cumprir minha quota mensal. O lugar está uma bagunça. Quando eu insisto, eles admitem que as vendas estão baixas e que a autoestima também. O que se diz à boca pequena é que vem mais demissões por aí.

As fotos do antigo e sorridente Bullpen da Marvel agora carregavam o peso da ironia. Don Heck, que morrera de câncer de pulmão no início do ano, passara anos sendo ignorado pela editora. Quando um funcionário perguntou se ele tinha algum trabalho alinhado com a Marvel, Heck rosnou: “Acha que eles querem o vovozinho do caralho trabalhando nessas merdas de gibis?”. Marie Severin, que dedicara décadas à editora, não tinha mais trabalho regular como colorista; seu contrato logo foi encerrado. A Fabulosa Flo Steinberg, colega de Trimpe no Bullpen dos anos 1960, resumiu a sensação entre os veteranos: “Herb, eles não estão nem aí. Você não entendeu?”.

John Romita e a esposa, Virginia, ainda trabalhavam na firma, mas no último ano vinham achando o ambiente intolerável. “Virginia supervisionava umas trinta pessoas no Bullpen; eu, umas cinco”, disse ele.

“Fomos treinados por consultores sobre como mandar as pessoas embora. Sabe aquele filme do George Clooney? A gente passou exatamente por aquilo. Foi o período mais terrível da nossa vida, ter que demitir gente para quem tínhamos dado aumento seis meses antes, porque estavam indo muito bem. A gente tinha que levar para uma sala e dizer: ‘É um horror ter que dizer isto, mas a empresa está fazendo cortes e não vamos mais contar com você’. E ver os rostos deles – nossos amigos, gente com quem trabalhávamos há anos – eu e Virginia estávamos com medo de ir ao serviço.” Na volta do recesso de Natal, Romita, com 64 anos – que desenhara *Capitão América* nos anos 1950, cujo talento levava o Homem-Aranha ao grande público, o cocriador de Mary Jane Watson – entregou o aviso prévio de três semanas dele e da esposa.

Uma semana depois, quando a Marvel calculou prejuízos de US\$ 48 milhões no ano, circulou o rumor de que 40% do pessoal seria cortado. Em 3 e 4 de janeiro, 275 empregados da Marvel – incluindo Carl Potts e Bob Budiansky, que há poucos meses tinham cargos de editor-chefe – perderam os empregos. Um a um, funcionários do editorial eram chamados a uma sala, onde Bob Harras dava a má notícia. Um deles chegou a desmaiar. Quando Carl Potts voltou à mesa para ligar para a esposa, passou pela porta aberta de Mark Gruenwald. Perpetuamente altivo e animado, havia poucas semanas Gruenwald fora obrigado a informar às equipes criativas de *Os Vingadores*, *Quarteto Fantástico*, *Capitão América* e *Homem de Ferro* que Lee e Liefeld iriam assumir tudo. Embora Gruenwald houvesse mantido o emprego, Potts lembrou: “Ele parecia pior do que os que tinham sido cortados.”

Nos dias que se seguiram, com meio metro de neve fechando empresas e escolas, os funcionários de saída da Marvel retornaram às suas salas e cubículos para recolher os detritos de anos de serviço leal. Camisetas nunca utilizadas da “Marvelução”, distribuídas após aquela desagradável apresentação de *slides*, foram parar na lixeira. Mary McPherran, que estava por lá desde que estreara como recepcionista usando *shorts* e sandália, um quarto de século antes, desfez a mesa e descobriu, escondido, um bolo de envelopes antigos. Ela já havia enviado esses envelopes da Madison 635 – onde trabalhara ao lado de Stan Lee, Herb Trimpe, Marie Severin, John Romita – a “True Believers” de todo o mundo. “Parabéns!”, diziam as cartas. “Este envelope contém um genuíno Troféu Cata-Piolho

da Marvel Comics, que você acaba de ganhar!” A piada, obviamente, era que o envelope ia vazio.

Ela colocou a caixa debaixo do braço e saiu da editora.

[168](#). Quando Conway deixou a Marvel para um cargo editorial na DC, em 1975, sua história de despedida foi *Surpreendente Homem-Aranha* n. 149, na qual o Peter Parker clonado enfrentava o Peter Parker real. Ficou a ambiguidade sobre quem saíra vitorioso da luta. (N. do A.)

[169](#). O *Comics Journal* citou Stewart resmungando do palco, em tom sincero: “Você fica sendo jogado de cargo em cargo, nunca sabe qual é seu emprego e quais são suas responsabilidades...”. (N. do A.)

PARTE V

Uma nova Marvel

Bob Harras foi apenas o herdeiro de “heróis renascem”, das demissões e da Marvel Comics desgastada, onde os funcionários que não perderam a cabeça duvidavam da segurança empregatícia mesmo encarando carga de trabalho reforçada. O bode-expiatorismo com o novo editor-chefe, porém, era praticamente unânime. Os nascentes fóruns da internet não paravam de falar que Harras – que fora tão permissivo com Jim Lee e Rob Liefeld no início dos anos 1990 – era o responsável pela puxada de tapete nos funcionários leais e por estender o tapete para os Malditos Traidores da Image. “Não lembro se alguém da Marvel chegou a me avisar que eu não ia mais escrever *Capitão América*”, recordou um roteirista que foi substituído por Liefeld.

Jerry Calabrese também estava ouvindo muita coisa dos críticos. Quando ele aceitou participar de um bate-papo na CompuServe, lojistas e leitores ficaram atazanando pela forma como a Marvel havia destruído a rede de distribuidoras e perguntando onde estavam as adaptações para o cinema. Calabrese só queria falar do futuro dourado com Lee e Liefeld. “A Marvel tem negócios inacabados com caras que surgiram na Marvel e não estão mais ligados a nós. A porta está aberta e continuará aberta a todos com quem tenhamos motivação em comum para criar produtos editoriais de excelência.” Surgiu na tela uma mensagem de Steve Gerber, cujo título na Malibu acabara de ser cancelado pela Marvel. “Sendo eu alguém com quem você gostaria de ter ‘motivação em comum’”, escreveu Gerber, “me abstenho de trabalhar com a editora porque parece que a Marvel não está disposta a publicar nada mais ofensivo que comercial de gelatina”.

As coisas tinham como piorar. Em março de 1966, Jack Abel, patrimônio do Bullpen que trabalhara para a Timely Comics desde 1952 e que se esforçara na recuperação de um derrame sofrido no início dos anos 1980, sofreu mais um AVC enquanto trabalhava na própria mesa. Um

editor tentou ressuscitação cardiopulmonar antes de as ambulâncias chegarem, mas Abel foi a óbito no hospital. Tinha 69 anos.

No mesmo mês, Sal Buscema, aos sessenta, foi informado de que, devido às vendas em queda, seria substituído nas funções artísticas de *Espetacular Homem-Aranha* – seu único título. “Na prática, minha carreira havia ficado para trás”, lembrou o homem que regularmente fornecera o visual para os *Defensores* de Steve Gerber, o *Capitão América* de Steve Englehart e outros incontáveis. “Eu trabalhava para a Marvel havia trinta anos e fui escorraçado”. Seu irmão mais velho, John Buscema, que começara a desenhar para a Timely nos anos 1940, coescreveu *Como desenhar quadrinhos do jeito Marvel* e ainda estava em demanda, decidiu na hora que também seria o momento de se aposentar. “Acho que 48 anos nesse negócio já basta”, disse. “Se puder, nunca mais vou fazer gibi.”

A linha Excelsior de Stan Lee estava em preparativos havia um ano e meio. Tinha edições prontas na gaveta, aguardando o sinal verde da equipe de vendas na costa leste. De repente, foi abandonada em caráter definitivo.

Outro grande foco do trabalho de Stan Lee, a Marvel Films, estava na mesma situação: os projetos estavam sempre em produção, mas nunca entravam no calendário de lançamentos. E Lee sentia cada vez mais que estava sendo trocado por Avi Arad; recebia menos convites para reuniões, poucos pediam sua opinião. Lee dedicou-se a gravar introduções dos desenhos animados *Marvel Action Universe*. Fora um piloto de TV malfadado que adaptava *Geração X* [*Generation X*], uma série derivada de X-Men, o mais perto que ele chegou de ver as câmeras rodando foi ao interpretar a si mesmo na participação especial em *Barrados no Shopping*, filme do diretor Kevin Smith, no qual conversava sobre a criação de Homem-Aranha, do Hulk e dos X-Men. Eram apenas três das dezenas de projetos Marvel que circulavam em diversos estúdios, e as perspectivas não eram boas. Nos últimos anos, já se haviam recusado alguns roteiros de *X-Men* e *Hulk* na Fox e na Universal, detentoras dos direitos, e *Homem-Aranha...* bem, os problemas com *Homem-Aranha* já haviam virado lenda.

Ao longo da década em que os direitos sobre *Homem-Aranha* haviam ficado nas mãos do produtor Menahem Golan, ele conseguira envolver meia dúzia de estúdios. Golan comprara os direitos de *Homem-Aranha* originalmente da Cannon Films; depois de sair da Cannon, ele os

transferiu para a 21st Century Films. A seguir, ele levantou capital fazendo a pré-venda dos direitos de exibição na TV à Viacom e direitos de *home video* à Columbia Tri-Star; depois, assinou um contrato de US\$ 5 milhões com a Carolco que assegurava seu papel de produtor. Só que, quando a Carolco entregou o filme a James Cameron, Cameron recusou-se a dar o crédito de produtor a Golan. Começaram os processos judiciais. No fim de 1994, a Carolco estava processando a Viacom e a Tri-Star; a Viacom e a Tri-Star processavam de volta a Carolco, a 21st Century e a Marvel; e a MGM – que havia fagocitado a Cannon – estava processando a Viacom, a Tri-Star, a 21st Century e a Marvel.

Isaac Perlmutter, da Toy Biz, que só tinha a lucrar com o impacto de filmes Marvel sobre as vendas de bonecos, fez pressão para Perelman começar a investir em Hollywood. “Neste momento, você está moribundo”, disse Perlmutter com seu forte sotaque israelense. “E se não fizer nada, eu repito: a Marvel vai falir.”

Claro que um dos motivos pelos quais a Marvel fazia pressão para vender seus filmes aos estúdios era que a Toy Biz já havia acertado as licenças para si. Mas, em julho de 1996, a Marvel vendeu um naco de seus 46% de propriedade da Toy Biz para custear a fundação do Marvel Studios. Agora Jerry Calabrese e Avi Arad (com auxílio, pelo menos no papel, de Stan Lee) iriam montar pacotes de pré-produção – contratar roteiros, diretores, fazer seleção de atores – e entregá-los aos estúdios parceiros para a realização. A Marvel não ficaria mais à mercê dos caprichos de Hollywood. “Estamos enfim à beira de estourar”, Arad disse à *Variety*. “Pode-se dizer que é nosso *bar mitzvah*.”

Quem via a situação em Nova York talvez discordasse. O espírito de opressão e protecionismo havia se instaurado na firma após a rodada de cortes. As portas das salas passavam o dia fechadas, abrindo-se brevemente apenas para facilitar o intrometimento constante da gerência. (“Consideramos quadrinhos guiados pelo roteirista um experimento que não deu certo”, disse a assistente de Bob Harras a um roteirista de *X-Men*.) Os títulos do Homem-Aranha, atolados na Saga do Clone, seguiam provocando dor de cabeça. Por insistência de Harras, a equipe de editores e roteiristas deveria explicar que Norman Osborn, o Duende Verde original, estava por trás da trama vilanesca; a reviravolta era complicada

pelo fato de Norman Osborn ter sido memoravelmente empalado numa edição de 1973. Havia também a dificuldade de eliminar o bebê de Peter Parker e Mary Jane Watson. Por fim, uma enfermeira comunicou a Mary Jane que ela havia sofrido um aborto, enquanto uma funcionária do hospital, de aparência suspeita, era vista entregando um pacote nas docas. Nos anos subsequentes, nenhum roteirista se dispôs a revisitar a dúvida mórbida sobre a filha criança do Homem-Aranha ter sido abortada ou sequestrada.

Originalmente pensada como uma história para durar quatro meses, a Saga do Clone se arrastou por dois anos, e a circulação mensal de *Surpreendente Homem-Aranha* caiu 50%. Agora os momentos vitais nos gibis do Aranha viravam referência astuta às brigas financeiras da Marvel. Numa edição de *Homem-Aranha Sem Limites* [*Spider-Man Unlimited*], um empresário corrupto aconselha o editor J. Jonah Jameson a abrir o capital de sua empresa. “Eu nunca abriria o capital do *Clarim*, Kingsley”, rebatia Jameson, “porque eu sei que a integridade do jornal acabaria sendo vítima de executivos espertalhões como você, que ficam inventando esqueminhas ridículos só para cumprir metas de curto prazo!”. O *Clarim Diário* teve de fazer cortes. “Estão cortando quase cem pessoas! Ouvei falar que um coitado desmaiou quando foi demitido!”, uma secretária conta a Peter Parker, antes de ele ser chamado à sala do editor. “Você ainda vai ter vários frilas”, o editor garante a Parker, numa linguagem que ecoava abertamente o que fora dito aos funcionários saídos da Marvel, “talvez mais do que nunca!”. Até o Homem-Aranha foi parar no olho da rua.

Na série recém-lançada *Homem-Aranha Encontra* [*Spider-Man Team-Up*], Harras disse ao editor Tom Brevoort para reviver Howard, o Pato. Mas, quando Brevoort e seu assistente ligaram para roteiristas em potencial, todos eles responderam o seguinte: *Eu ia adorar ser o leitor, mas não queria ser o roteirista. Ligue para o Steve Gerber.*

Preparados para o pior, eles foram atrás de Gerber.

Depois de alguns dias de reflexão, Gerber retornou a ligação e explicou que estava trabalhando numa HQ na qual seu personagem Destroyer Duck ia encontrar Savage Dragon, criação do cofundador da Image Erik Larsen. “Quero fazer um crossover não oficial”, disse Gerber, “que tenha essas duas histórias – a que vai sair naquela HQ, e a que vai sair na HQ da

Marvel – e a gente faz elas se passarem no mesmo local, mas os personagens não se encontram; eles só ficam passando para lá e para cá no mesmo lugar. Mas quem ler as duas HQs juntas vai entender a trama maior.” Brevoort, intrigado, aprovou a ideia, na condição de que nada em *Savage Dragon/Destroyer Duck* – sobre a qual ele não teria controle editorial – fosse lhe render problemas.

Mas, quando Gerber descobriu que Harras vinha defendendo o retorno de Howard, o Pato, não apenas para essa edição especial, mas também com participações em *Motoqueiro Fantasma* e *Geração X*, ele ligou para seu advogado. Não havia mais como contestar que a Marvel era dona de Howard, o Pato – o que fora resolvido extrajudicialmente –, mas nunca que Gerber iria sancionar involuntariamente uma revitalização total de Howard. Brevoort ligou para Gerber e disse que não haveria problema algum se ele não quisesse mais escrever a edição.

Gerber hesitou. “Não. Eu disse que ia escrever e vou escrever.”

Homem-Aranha Encontra n. 5 trouxe o retorno não só de Howard, o Pato, e Beverly Switzler, mas também de criações do Gerber fora da casinha e há muito sumidas, como a Garota Rim e o Elfo Armado. O *crossover*, por sua vez, consistia apenas em alguns quadros que se sobrepunham a *Savage Dragon/Destroyer Duck*, nos quais Howard e Beverly veem-se num tumultuado encontro de clones de patos.

Mas no outro gibi, o que não era da Marvel, Gerber armou uma armadilha. “Eles não têm amigos por lá! Eles vão vir com a gente!”, berrava Destroyer Duck ao catar Howard e Beverly em meio à refrega. “Mas podem deixar: um dos clones foi por ali. Eles nunca vão notar a diferença!”

O que se vê é que Howard e Beverly são resgatados do Universo Marvel e substituídos por impostores. Na sequência, em *Savage Dragon/Destroyer Duck*, as amadas criações de Gerber entram no programa de proteção a testemunhas. “Nunca que iam me reconhecer lá na fazenda”, diz Howard, agora de óculos e penas pintadas de verde. Ele e Beverly Switzler assumem as alcunhas Leonard e Rhoda Martini e fogem para Buffalo, Nova York, longe das garras da Marvel.

Meses depois, Gerber estava enviando e-mails sobre a “Página da morte de Howard, o Pato” que ele publicara na AOL. “Aquela página é minha palavra final sobre o assunto”, escreveu ele, “até *Savage Dragon/Destroyer Duck* sair. Como tenho dito a todo mundo: existem mil maneiras de preparar pato. *Dragon/Duck* será o exemplo de um dos métodos.”

Brevoort ficou furioso com o logro de Gerber e certo de que perderia o emprego por ter permitido que aquilo acontecesse. Quando defrontado, Gerber disse que Brevoort simplesmente estava “no meio da linha de fogo.” O editor disse que sempre considerara Gerber um “baluarte da integridade e da fibra moral, o indivíduo que enfrenta o sistema”, mas jurou que nunca mais trabalharia com o roteirista. “Ele resolveu que eu, a minha vida e a minha família seríamos danos colaterais perfeitamente aceitáveis diante dos seus propósitos”, concluiu Brevoort anos depois.

Savage Dragon/Destroyer Duck foi recebida com indiferença pelo público e pré-vendas baixas. Gerber, inconsolável, ofereceu-se para enviar por fax a trama de vinte páginas aos lojistas. Quando o gibi finalmente saiu, com meses de atraso, ninguém deu bola.

Mark Gruenwald respirou fundo, armou o sorriso e tentou levantar o ânimo do editorial. Mas seus colegas de trabalho notaram que ele mesmo andava mais retraído que o normal, como se estivesse com a cabeça em outro lugar. Sempre fora uma pessoa organizada; de repente virou melindroso, ajeitando prateleiras e reorganizando a biblioteca da firma. Num retiro de escritores em Long Island, ele, que era o líder da equipe, o perpétuo animador de torcida, estava irreconhecível de tão calado, mesmo que os amigos brincassem com ele.

“Ele tinha paixão absoluta pelo Universo Marvel, pelos personagens e pelo editorial, mas gostava mais das pessoas”, disse Tom Brevoort. “Houve casos em que um título sob a alçada dele precisava muito de uma mexida para conseguir público; mas, se fizesse isso, ele teria de botar porta a fora um roteirista ou artista. Mark foi resistente a tomar esse tipo de atitude por um bom tempo, simplesmente porque não conseguia. E aí, quando não sobrava mais escolha e era obrigado a tomar uma atitude, ele ficava obcecado.” Mike Carlin, ex-editor da Marvel e um dos melhores amigos de Gruenwald, ofereceu-lhe emprego na DC Comics, mas

Gruenwald sentia-se muito ligado à editora que ajudara a construir ao longo dos últimos vinte anos.

Antes de Gruenwald ir para a casa de fim de semana em 9 de agosto, ele pegou uma prévia de *Capitão América* n. 1 de Rob Liefeld. Era o personagem preferido de Gruenwald na Marvel; até poucos meses, ele havia escrito ou editado todas as edições do herói desde 1982. Na segunda-feira de manhã, começaram a se espalhar rumores pela firma, confirmados por um e-mail de Terry Stewart às 11 da manhã. “Com a mais profunda lástima, venho informar que Mark Gruenwald faleceu de forma inesperada esta manhã, em sua casa”, iniciava o bilhete. A causa da morte fora um ataque cardíaco. Um choque coletivo atravessou o prédio e via telefone se alastrou por *freelancers* em todo o país. Um colega desabou ao ouvir a notícia. “Pode-se dizer sem reservas”, concluía o e-mail, “que Mark encarnava o espírito do que cremos que a Marvel é e deveria ser”.

Gruenwald tinha 43 anos, não fumava e fazia exercícios regularmente. Mas ao longo do último ano ele fora forçado a remover dezenas de *freelancers* de títulos e ver colegas de longa data mandados para a rua. Os mais próximos de Gruenwald não tinham dúvida de que o esfarelar da Marvel fora um dos motivos da sua morte. Nas palavras de um amigo, “ele era muito ligado a esse lugar, que deixou de ser o que era, e que ele se esforçara tanto para deixar daquele jeito. Isso lhe arrancou a alma”.

Contrariando todas as expectativas, a situação conseguiu ficar ainda pior na Marvel – “a morte do Mark ficou apenas de símbolo do colapso geral”, disse um ex-editor. Mas, em vez de reconhecer o esmigalhar da principal atividade da empresa, o regime Perelman continuou focado em inflar o valor da Marvel no papel. Antes de aposentar-se, também devido a problemas cardíacos, o CEO da Marvel Bill Bevins tomou a atitude de substituir Jerry Calabrese, que era presidente havia apenas um ano. David Schreff, ex-presidente de *marketing* da NBA, sucedeu Calabrese. E, quando Bevins saiu de cena, Schreff ganhou um novo chefe: Scott Sassa, de 37 anos, que fizera sucesso ainda jovem na Turner Entertainment e tinha contatos em Hollywood. Embora Sassa passasse mais tempo na sede da Marvel do que o prepotente Bevins, seu foco era fazer os personagens da editora chegarem a outras mídias – era patente que os gibis não davam dinheiro. Sassa armou planos para restaurantes temáticos e iniciativas na internet.

“Todos os executivos externos que foram admitidos depois de Stewart e Calabrese achavam que estavam entrando na Disney, que a marca Marvel era mais ubíqua do que era na realidade”, disse o diretor de vendas Matt Ragone. “A Marvel não era a Disney. Os personagens são mais afiados; as histórias têm violência. Mas eles contaram os personagens e mudaram o parágrafo final de todos os comunicados à imprensa para reforçar que a Marvel era dona de 2 mil personagens, pois queriam alavancar todo o catálogo. Na verdade só um punhado desses 2 mil – Hulk, X-Men, Homem-Aranha, Capitão América, Homem de Ferro – tinham identificação com o público em geral.” [170](#)

Mas era tarde demais. Depois de um relatório de prejuízo no terceiro trimestre, a dívida aberta da Marvel – US\$ 1,2 milhão em títulos de alto risco, aproximadamente 50% a mais que o valor de mercado da empresa – foi rebaixada nos índices, e as ações despencaram. Os especialistas de Wall Street esperavam uma injeção de dinheiro de Ron Perelman, que acabara de forrar o bolso vendendo a New World a Rupert Murdoch por US\$ 2,5 bilhões. “A MacAndrews & Forbes não vai ficar parada vendo seus investimentos atolarem na falência”, disse um analista, referindo-se à *holding* de Perelman.

Após discussões com Ike Perlmutter e Avi Arad, Perelman finalmente apresentou um plano de recapitalização: a Marvel pagaria US\$ 22 por ação para comprar a Toy Biz (Perlmutter e Arad ficariam respectivamente com US\$ 200 milhões e US\$ 60 milhões, mais bônus); depois, US\$410 milhões em novas ações da empresa consolidada seriam vendidas a Perelman por US\$ 350 milhões. O problema óbvio desse plano era o fato de que os milhões de novas ações (que Perelman compraria pela bagatela de 85 *cents* cada) diluiriam o valor de mercado da empresa em 80%. E não foram só os acionistas que ficaram pasmos; as ações da Marvel também haviam sido usadas como garantia aos portadores de títulos. Levaria alguns dias para as ações caírem mais uma vez. Os acionistas abriram processo contra Perelman.

No fim da semana, Scott Sassa – que estava no cargo havia menos de um mês – anunciou mais uma rodada dantesca de cortes. Um terço dos 345 funcionários restantes na Marvel foram demitidos.

Surgiram boatos de que um dos conselheiros de Perelman havia se encontrado às escondidas com grandes debenturistas, que largaram o

investimento dias antes do anúncio da controversa recapitalização; seguiram-se os processos.

Havia outro grande debenturista, contudo, que não foi avisado. Carl Icahn, assim como Perelman, era um corsário corporativo que tinha conexões com Michael Milken; [171](#) fora até uma das inspirações para o personagem Gordon Gekko em *Wall Street: poder e cobiça*. Se havia alguém com menos vergonha de garfar dinheiro do que Perelman, esse alguém era Icahn, um apostador irascível e que gostava de jogar alto. Uma vez, quando lhe perguntaram numa audiência parlamentar por que havia provocado uma tomada hostil, ele respondeu: “Você pergunta ao Willie Mays por que ele pula assim ou assado para pegar a bola?”.

Agora Icahn queria usar sua situação de portador chefe (ele tinha quase um terço da dívida) para impedir o plano de Perelman. E se a Marvel não honrasse seus empréstimos bancários, os portadores iriam reunir a garantia – um número substancial de ações (sem diluição). Icahn podia ficar com a Marvel.

Perelman, contudo, tinha escapatória: se a Marvel declarasse falência, os tribunais poderiam decidir a favor do sinistro plano de recapitalização; ele não iria nem precisar da aprovação dos debenturistas. Em 27 de dezembro de 1996, as diversas *holdings* de Perelman, montadas como uma boneca russa, entraram em processo de concordata em Wilmington, Delaware: a Mafco Holdings, a dona da MacAndrews & Forbes, que era proprietária do Andrews Group, por sua vez dona da Marvel III Holdings, que era dona da Marvel Parent Holdings, que era dona do Marvel Entertainment Group e da Marvel Holdings.

Só no quarto trimestre de 1996, a Marvel soltou um relatório de prejuízo de mais de US\$ 400 milhões. Que belo *bar mitzvah*!

No início de 1997, enquanto uma manada de advogados era conduzida de Nova York ao tribunal de falência em Delaware, Scott Sassa e David Schreff contrataram Shirrel Rhoades, veterano do mundo das revistas, para ser vice-presidente editorial. Rhoades ficou com duas tarefas imediatas, ambas as quais envolviam desfazer determinações das administrações anteriores.

Uma era acabar com a Heroes World. A Marvel mandou embora todos os 57 funcionários e anunciou contrato de exclusividade com a Diamond

Distribution, que agora teria praticamente monopólio das vendas de quadrinhos. A incursão da Marvel na autodistribuição terminara em autossabotagem; havia prejudicado a balança de poder em toda a indústria.

A segunda missão de Rhoades era viajar à Califórnia para avisar Jim Lee e Rob Liefeld de que a Marvel ia cancelar o experimento “Heróis Renascem”. Liefeld já havia cantado a pedra durante uma viagem a Nova York, quando uma dupla de editores da Marvel lembraram-no, cheios de si, que os executivos que o haviam contratado não estavam mais na editora. Embora as vendas houvessem crescido, o grau de melhoria não justificava os honorários tão altos. Além disso, a Marvel estava cansada de Liefeld pressionando os prazos. “O único jeito de ele entregar as páginas de cada nova edição à Marvel”, lembrou Rhoades, “era mandar um cara a Nova York com instruções para não entregar o disco com o material finalizado até que lhe passassem o cheque – como se fosse uma troca de reféns. Eu segurava o cheque, ele segurava o disco”.

A Marvel não era a única empresa insatisfeita com Liefeld. A fraternidade Image havia passado por rixas no ano anterior, depois que Todd McFarlane disse em alto e bom som que era contra o retorno de Lee e Liefeld à Marvel. (Até Frank Miller, que fora praticamente santo patrono da Image, disse que “me senti um palhaço por ter defendido aquela gente.”) Então, em meio a alegações de que Liefeld estava aliciando talentos dos estúdios dos colegas e não remunerava funcionários, os outros seis cofundadores anunciaram a Liefeld, via teleconferência, que ele seria afastado da empresa.

O forte sotaque canadense de McFarlane falava em monotom no viva voz. “Hã, caso a gente esteja fazendo algo ilegal, sabe, então a gente volta e faz de novo, mas, hã, a gente não gosta mais de você, e a gente vai te tirar da empresa, alguém aí discorda? E se não, então deixa eu fazer uma votação formal... Ok? Tchou? É isso? Alguém quer dizer outra coisa? Não? Ok, adeus.” A linha ficou muda. Liefeld estava fora.

McFarlane começou a reclamar do ex-sócio em entrevistas. “Só por cima do meu cadáver”, declarou ele, “aquele guri volta à Image Comics”.

Liefeld logo seria escorraçado também pela Marvel. “Cheguei na Califórnia”, lembrou-se Rhoades, “e às duas da manhã recebo uma ligação de Scott Sassa dizendo: ‘Você tem uma missão de embaixador da boa vontade, eu sei que você consegue, você é a Grande Esperança Branca.’ O

caso era que Sassa e Jim Lee eram ambos de ascendência coreana, um gostava do outro, e Scott não queria ferrar com o Jim. Então, eu fui lá fazer as pazes com todo mundo, o Jim me apresentou o escritório dele, que parecia o deque da Enterprise, e o Rob nos convida e faz sua dancinha de oportunista”. Assim que Rhoades voltou à costa leste, ele enviou uma carta a Liefeld informando-o de que seu contrato para fazer *Capitão América* e *Vingadores* seria cancelado. (Jim Lee, que agora também tinha rivalidade com Liefeld, assumiria os títulos até o contrato expirar.)

Liefeld anunciou mais do que rápido os planos para um gibi chamado *Agent America*, com um personagem patriótico suspeitamente familiar (tinha até parceiro mirim e um arqui-inimigo chamado Caveira de Ferro), no qual aproveitaria os argumentos que lhe sobravam de *Capitão América*. Depois que a Marvel ameaçou um processo, Liefeld largou *Agent America* e comprou os direitos do Fighting American – o herói-plágio de traje-bandeira e escudo no braço que Joe Simon e Jack Kirby haviam criado nos anos 1950 em retaliação à Marvel por ter retido os direitos sobre Capitão América. Aí, para a semelhança ficar ainda mais pesada, Liefeld fez o Fighting American arremessar o escudo. A Marvel processou-o, e um juiz decidiu que Liefeld poderia continuar publicando *Fighting American* se executasse determinadas mudanças. Ambos os lados se disseram vitoriosos. Em questão de meses, Rob Liefeld passara de concorrência a filho pródigo e, por fim, a pária.

Para muitos, o período da Marvel no tribunal de falências seria reduzido a uma disputa entre Ron Perelman e Carl Icahn. Na verdade, havia duas outras grandes forças em ação: os bancos aos quais a Marvel devia dinheiro, que só queriam de volta suas centenas de milhões, e a Toy Biz, que queria proteger sua licença exclusiva e vitalícia de fazer brinquedos Marvel. Ao longo dos vários meses que se seguiram, haveria uma quantidade insana de alianças entre esses quatro lados, armadas e desfeitas na mesma velocidade, com diversas alternâncias e incluindo equipes de advogados gritando obscenidades umas para as outras.

Depois que o juiz de falência decidiu, em março, que Icahn e os portadores de títulos poderiam executar a garantia em ações, Ron Perelman retirou seu plano de recapitalização, na condição de que Icahn não abrisse ação contra sua equipe por imprudência administrativa na

Marvel. (Perelman não insistiu, contudo, em imunidade para Ike Perlmutter e Avi Arad, da Toy Biz. Se Icahn quisesse botá-los para fora da empresa, problema deles.)

Ike Perlmutter já nem falava mais com Perelman. “Como você se sente quando alguém promete e concorda em pagar dezoito e meio por ação, e meses depois você descobre que ganhou zero?”, ele questionou o tribunal. “O que sente quando perde US\$ 200 milhões?” Perlmutter e Arad aliaram-se temporariamente a Icahn, até que Icahn confirmou o maior medo deles – se assumisse o controle, ele tentaria anular o contrato da Toy Biz pela licença Marvel. Assim, em abril, a Toy Biz anunciou planos de comprar a Marvel, uma aquisição baseada na dívida – os bancos ficariam com US\$ 420 milhões em dinheiro e 28% da empresa fusionada Toy Biz/Marvel, além de proventos da venda da Fleer e da Skybox. Icahn ficou furioso. “Vou arrasar a sua empresa”, disse a Perlmutter, “assim como fiz com a TWA, com a Texaco e com a U. S. Steel.” A resposta de Perlmutter foi por fax: um maço de páginas agourentas do Antigo Testamento.

Mas a Toy Biz antecipou os termos da fusão depois do devido escrutínio e retirou a proposta. Perlmutter resolveu fazer um acordo com Icahn e então, de uma hora para outra, também desistiu. A Toy Biz estava agitada, procurando maneiras de protelar o caso.

O tribunal, contudo, estava pronto para seguir em frente. Em 20 de junho, os portadores de títulos receberam controle do conselho da Marvel, tendo Carl Icahn como cabeça. A empresa ainda não era totalmente sua, porém. A Marvel continuaria em falência enquanto os bancos aguardavam uma proposta aceitável. A pedido dos bancos, Ron Perelman permaneceria como um entrave, fazendo o possível para impedir que Icahn virasse dono da Marvel. Mas seus dias de Marvel estavam efetivamente no fim. Ele se dera bem, contudo, tendo ao longo dos últimos anos forrado os bolsos com uma quantia próxima dos US\$ 300 milhões.

“Um dia [Scott] Sassa estava lá no meio do Bullpen garantindo ao editorial que Perelman ia controlar os bárbaros nos portões”, lembrou-se o *publisher* Shirrel Rhoades. “No dia seguinte ele sumiu e nunca mais foi visto na firma.” Na semana seguinte, os funcionários se surpreenderam ao ver o executivo aposentado da Marvel, Joe “Lula” Calamari, passeando pela firma. Calamari havia proposto seus serviços de consultoria a Icahn a US\$ 1,5 mil por dia e virou o novo presidente. “Joe Calamari aparece e

diz: ‘Estou no comando’”, lembrou-se um funcionário sênior. “A gente nem sabia se era verdade! O Carl Icahn não apareceu nem convocou reunião para apresentar Calamari de presidente. Foi como se o Joe simplesmente tivesse aparecido lá, da noite para o dia.”

Calamari estava mais ansioso para implementar suas ideias na empresa do que os executivos que o haviam precedido. Algumas de suas estratégias pareciam refletir um desejo de retornar a glórias passadas: Chris Claremont foi contratado como diretor editorial¹⁷², e Michael Golden, artista querido dos fãs cujo trabalho nos anos 1980 havia inspirado a geração Image, foi nomeado diretor de arte. Outras iniciativas Calamari – como promover os quadrinhos em festivais de balões ou criar a maior pizza do mundo na Chicago Comic-Con – pareciam apenas quixotescas. Ele tentou, sem sucesso algum, convencer o departamento editorial a criar dois novos universos para substituir o universo clássico da Marvel. Eles já tinham passado por aquela com Jim Shooter.¹⁷³

“Foi meio que um desastre”, disse Shirrel Rhoades quanto à indicação de Calamari. “Calamari tem déficit de atenção. Ele não consegue manter treze segundos de coerência na mesma ideia. Você entra e pergunta A e ele parte para B, G, Z, e você sai dizendo: ‘A gente decidiu o quê?’. Considero Calamari o pior chefe que tive em 45 anos de mercado editorial. Ele tinha boas intenções, mas era guiado pelo ego e queria mesmo era fazer cinema”.

Calamari havia sido a figura chave da costa leste para a Marvel Productions e para a Marvel Films durante os malogros do início da década e agora puxava as mangas para botar a mão na massa. Queria fazer acordos, queria intimidade com produtores e diretores, mesmo que tivesse de pisar nos calos de Avi Arad e do Marvel Studios. Infelizmente, Carl Icahn estava tão entusiasmado quanto ao investimento em cinema quanto estivera Perelman – ele só queria dar uma sacudida na empresa para tirar grana rápida. As teleconferências de Perelman com o pessoal de Icahn eram composições épicas, praticamente hipnóticas: “Vai se foder”. “Não, você vá se foder.” “Não, não, não – você vá se foder!”.

Em Hollywood, apesar de tudo, a Marvel Studios seguia em frente. *Blade*, baseado no personagem da *Tumba de Drácula* de Marv Wolfman e Gene Colan, estava realmente em produção, com um respeitável orçamento de US\$ 45 milhões. Nicolas Cage estava louco para estrelar

Homem de Ferro. Fora isso, porém, tudo estava no mesmo ponto morto que Stan Lee conhecia bem: Surfista Prateado, Quarteto Fantástico, X-Men, Demolidor e Doutor Estranho em vários estágios de pré-produção. E o fato de Avi Arad, da Marvel Studios, também ser parte da Toy Biz – que ainda estava armando esquemas para tomar o controle da Marvel – significava que seus dias na gestão Icahn estavam contados. Em outubro, a Toy Biz reuniu-se com os bancos, e Arad fez um discurso enérgico sobre o valor dos personagens Marvel, na tentativa de persuadi-los a aceitar um acordo que Icahn já tinha apresentado. “Vivemos num dos países mais criativos do mundo. Mas olhem à sua volta e vejam como são poucos os personagens que duraram. Temos *Star Wars*, talvez *Star Trek*, e você fica em apuros para dar o nome de outros personagens que tenham sobrevivido tanto tempo.” Seus anos fazendo propostas a estúdios estavam rendendo. “Eu tenho confiança de que o Homem-Aranha, só ele, vale sozinho um bilhão de dólares. Mas agora, neste momento calamitoso, nessa situação, vocês vão aceitar 380 milhões – ou o que quer que seja de Carl Icahn – em troca de tudo? *Uma* das propriedades vale um bilhão! Temos X-Men. Temos Quarteto Fantástico. Todos podem virar filmes.”

Algumas semanas depois, após Icahn ouvir que a Toy Biz havia comprado parte das dívidas da Marvel – para ter voto quando os bancos fossem decidir os planos de reestruturação – Calamari finalmente teve sinal verde para demitir Arad do cargo de chefe da Marvel Films.

Em busca de atrair talentos iniciantes à Marvel, Calamari voltou-se à *Wizard*, a revista de quadrinhos cuja ascensão fora, para muitos, sinônimo da mania especulativa que havia engolido a indústria. O *publisher* da *Wizard*, Gareb Shamus, sugeriu a Calamari que conversasse com Joe Quesada e Jimmy Palmiotti, dois ex-artistas da Valiant Comics que haviam lançado uma editora própria. “O Gareb nos recomendou”, disse Palmiotti, “porque tínhamos feito capas da *Wizard* e porque a gente organizava muita festa em Nova York, sabe? A gente convidava todas as editoras. Não era para jogar o joguinho da Marvel e da DC. A gente só achou que, sendo gente dos gibis, devíamos beber, farrear e comemorar os gibis que a gente fazia”. Mas havia outras duas qualificações que atraíam Joe Calamari: uma era que eles também faziam farra com gente de Hollywood, fora terem vendido uma HQ à DreamWorks. Calamari supôs

que os contatos de Quesada e Palmiotti no cinema viriam a calhar. A segunda era que eles haviam conseguido fazer seus nomes com orçamento baixo.

“Pode botar eu e o Jimmy de editores-chefes da Marvel Comics”, disse Quesada – com sua cara de bebê, cabelos espetados e brincos – a Calamari, “e a gente conserta a editora”. Para começar, eles trariam o diretor de cinema Kevin Smith para escrever a HQ de *Demolidor*, que estava à beira do cancelamento.

Eles se decidiram por revitalizar quatro títulos, assim como em “Heróis Renascem” – e a Marvel botou a grana para as reformas em *Demolidor*, *Inumanos*, *Pantera-Negra* e *Justiceiro*. Não seria uma quantia nível Lee e Liefeld, mas o suficiente para Palmiotti e Quesada pagarem por processos de colorização de última tecnologia e atrair talentos de primeira. Os títulos teriam seu próprio selo, o “Marvel Knights”.

“Queríamos mostrar à Marvel que podíamos fazer os personagens deles de um jeito melhor”, disse Palmiotti. “É um negócio arrogante, mas era nossa meta, fazer o melhor possível, mostrar para eles como se faz.” Rhoades preparou o espaço na cobertura do prédio para deixá-los a seu alcance – mas longe das vistas do restante do corpo editorial. Claro que os veteranos se aborreceram na hora. “Estávamos olhando um mapa das salas da Marvel”, lembrou um editor. “O editorial era no 10o andar, os executivos no 11., depois vinha a cobertura. Eles estavam falando em dar uma renovada na cobertura, e Palmiotti comentou algo do tipo ‘olhe, agora vocês só vão precisar da cobertura e do 11.’”. Bob Harras começou a receber cartas de seus funcionários reclamando que não estavam competindo de igual para igual, que Quesada e Palmiotti tinham um orçamento flexível para superar o resto da Marvel em termos criativos. “Todo mundo no editorial havia passado por dois ou três anos consecutivos de demissões e uma preocupação bastante presente de que tudo poderia ser terceirizado, que o editorial ia fechar”, disse Tom Brevoort. “Uma das reclamações era que, se vocês dessem acesso aos mesmos recursos ao editorial da Marvel, a gente conseguiria os mesmos resultados. Mas ficamos de mãos atadas – amarrados à impressão ultrapassada, não de último tipo, e eles podiam usar processos mais sofisticados para embelezar os gibis.” Quesada tratava de visitar a sala de

Bob Harras, sempre que possível, para mostrar que era parte da equipe. Mas Harras nunca foi visitá-lo na cobertura.

Enquanto isso, pela segunda vez em pouco mais de um ano, versões reformuladas de *Capitão América*, *Vingadores*, *Quarteto Fantástico* e *Homem de Ferro* chegavam às bancas. Dessa vez, adotou-se uma abordagem fundacional, com tradicionalistas como Kurt Busiek e Mark Waid nos roteiros, e o artista *superstar* George Pérez de volta à Marvel pela primeira vez em vinte anos.

A estratégia chamava-se “Heróis Retornam” e era fácil confundi-la com “Heróis Renascem”, a qual ela substituía – bom, todo mundo já estava com torcicolo. Os executivos que haviam aprovado os últimos relançamentos nem estavam mais na Marvel. “É quase uma zona de guerra”, lembrou um funcionário de nível sênior. “No dia a dia você não sabia se tinha de se reportar a Scott Sassa, ao Calamari, ao Icahn ou ao tribunal de falência, ou quem fosse.”

No 11o andar, Harras empreendia o esforço hercúleo de manter todos atualizados. “Entrava alguém novo lá no topo”, disse Tom Brevoort, “e eles anunciavam: ‘Vamos para a esquerda’. Bob dava um jeito em tudo, e na semana seguinte entrava outro que dizia ‘cacete, por que vocês tão indo para a esquerda? A gente tem de ir para a direita’. E aí ele tinha de dar a volta e fazer tudo de novo. Era uma loucura total. Ele tinha de lidar com uma empresa que não tinha certeza se ia cobrir a folha de funcionários. Ainda assim era a editora de quadrinhos que mais vendia na história, e ele precisava manter a máquina funcionando”.

Parte da equipe, contudo, estava começando a perder a fé. Harras nunca foi conhecido por ser claro, e seus colegas agora reclamavam que ele ficava cada vez mais entocado em sua sala, a portas fechadas, esperando as deixas de cada executivo que aparecia. “Um líder de verdade”, disse um editor, “teria aproveitado a oportunidade para dizer: ‘Lá em cima está uma porta giratória; ninguém vê o que a gente anda fazendo. Essa é a oportunidade de deixar minha marca em toda a linha, e dar a todos a liderança que precisam, enquanto ela durar. Esse castelo de cartas pode cair amanhã, mas pelo menos vamos dar o nosso melhor’. Só que ele ficou sem ação”.

“Heróis Retornam” representou um pico, mas as vendas da Marvel continuavam caindo, assim como do resto da indústria, a uma razão de aproximadamente 20% ao ano. E os problemas iam muito além das revistas. “O licenciamento secou”, disse Rhoades, “porque ninguém quer pagar uma pilha de dinheiro para fazer roupa de cama do Homem-Aranha se a Marvel vai quebrar. Todas as fontes de renda estavam secando no meio de uma grande batalha, às vistas do público”.

Pouco antes do Natal de 1997, o tribunal de falências – sentindo que a equipe de Carl Icahn não ia conseguir montar uma estratégia executável – indicou um depositário, John Gibbons, para supervisionar a Marvel. Gibbons, buscando alguma continuidade na empresa, disse a Joe Calamari que podia ficar cuidando das coisas enquanto este se focava em mostrar a papelada da Marvel a possíveis compradores numa sala de reuniões no escritório de Newark. (Enquanto isso, segundo Rhoades, Calamari e o CFO da Marvel, Augie Liguori, “meteram na cabeça que podiam tirar a empresa das mãos do juiz de falência e estavam jogando contra Icahn e também contra Avi e Ike Perlmutter”.)

Jim Shooter, que já fizera parte de uma equipe que apresentara proposta de compra da Marvel em 1988, conseguiu apoio de mais um grupo de banqueiros e alistou o lojista Chuck Rozanski para classificar as centenas de caixas de arquivos. “Quando enfim acabei de ler os contratos de licenciamento”, lembrou Rozanski, “descobri que não havia sobrado nada que valesse a pena comprar. O pessoal do Ronald O. Perelman, por ignorância ou por querer, havia arruinado por completo a possibilidade de a Marvel ganhar algum lucro substancial com licenciamento. O negócio com a Toy Biz tinha ferrado totalmente os direitos sobre brinquedos, os advogados haviam criado um emaranhado de direitos conflitantes em outras áreas, e o que sobrava tinha sido vendido barato em troca de pagamento adiantado em espécie”.

MGM, Sony e Warner Bros. (que era dona da DC Comics) foram cada uma a Newark, mas também não gostaram do que viram. De acordo com Rozanski, “levaria anos para os fluxos de receita serem restaurados a ponto de cobrir mesmo os US\$ 20 milhões de juros por ano a que estaria vinculada uma proposta de US\$ 200 milhões. Icahn e Perlmutter disseram que números acima de US\$ 400 milhões eram simplesmente irracionais,

dado o contexto de receio. Icahn estava aterrorizado em perder os US\$ 200 milhões que investira, e Perlmutter tinha medo de perder a Toy Biz”.

A paciência de Perlmutter acabou rendendo frutos. Em fevereiro de 1998, a Toy Biz havia montado outro plano de reestruturação. Para resolver os últimos obstáculos, a Toy Biz pagou US\$ 3,5 milhões dos custos judiciais de Icahn e lhe garantiu isenção geral de litígio; Icahn, por sua vez, prometeu não agir judicialmente contra a Toy Biz. Em 27 de setembro de 1998, a Toy Biz e o Marvel Entertainment Group fundiram-se e viraram Marvel Enterprises. Os dois anos de falência haviam acabado, e Isaac Perlmutter e Avi Arad estavam de volta ao topo.

A captura da Marvel pela Toy Biz não poderia ter acontecido em momento mais oportuno. No início de agosto, a New Line Cinema lançou *Blade*; embora o caçador de vampiros de *A Tumba de Drácula* nunca tenha virado mais do que *cult* nos quadrinhos, o filme com Wesley Snipes rapidamente fez US\$ 70 milhões, quatro vezes a bilheteria de *Howard, o Pato*, que tivera orçamento muito maior. *Blade* estava em desenvolvimento havia uma década, e, agora, embora a Marvel só tenha recebido US\$ 25 mil do rendimento, de repente, havia provas de que os personagens da Marvel Comics seriam viáveis enquanto franquia cinematográfica. “*Blade* era o patinho feio”, disse Avi Arad. “Foi a primeira vez que ficou claro a Hollywood que a franquia Marvel tinha algo de especial.”

Semanas depois, mais um acaso bastante positivo: a linha Marvel Knights era lançada com *Demolidor*, de Kevin Smith, que chamou a atenção da mídia tradicional e dos executivos de Hollywood. Tanto Joe Quesada quanto Jimmy Palmiotti já haviam trabalhado com publicidade e, agora, usavam seus conhecimentos de *marketing* para atacar com tudo. Viajavam por todo o país, apertavam todas as mãos nas convenções, davam autógrafos em galeria e apareciam na MTV. “Eu e o Joe íamos na revista *Wizard*”, disse Palmiotti, “e traçávamos a cobertura que queríamos nos seis meses seguintes. Trocávamos favores, fazíamos arte para as revistas, participávamos de bate-papos, essa coisa toda”. Não tardou para seus rostos começarem a aparecer nos anúncios de óculos de sol, vendendo um culto de personalidade que não se via desde o início da Marvel.

“A gente ganhava uma grana boa e armava umas festas legais em Nova York”, disse Palmiotti. “Vinham os caras e diziam: ‘Queriam muito fazer gibi com vocês’. Virava o novo contratado.” Eles também começaram a fazer reuniões com cineastas leitores de quadrinhos, como John Singleton e Robert Rodriguez, e ir às festas que estes promoviam. “De repente, foi como se tivessem girado a alavanca. As pessoas começaram a olhar de um jeito diferente para os super-heróis. Deixamos a porta aberta para os outros começarem a ver quadrinhos como filmes.”

Muitos dos veteranos argumentaram que já estavam pensando em filmes havia algum tempo – só não conseguiam alguém que ouvisse. Ainda havia tensões entre o restante do corpo editorial e o alazão que era a Marvel Knights. Se Kevin Smith perdia o prazo, não era demitido; a revista simplesmente saía com atraso. Se a série do Justiceiro fracassava, Quesada e Palmiotti podiam lançar outra. “Ninguém tinha tanta chance de chutar no gol quanto eles”, reclamou um editor. “Era como se a Marvel Knights pudesse usar mais grana, ter mais tempo, com menos restrições, só para ficarem de boa em relação ao editorial de sempre.”

Mas era comum as luzes da cobertura ficarem acesas até uma ou duas da manhã. “Eu vinha todo sábado”, disse outro editor, “e eles sempre estavam lá”.

Quesada e Palmiotti restauraram o brilho de *Demolidor*, *Inumanos*, *Pantera-Negra* e *Justiceiro*, todos os quais haviam perdido o lustro desde que eles os haviam lido nos anos 1970, quando ainda eram crianças. Ainda mais notável foi *Marvel Boy*, do *enfant terrible* escocês Grant Morrison, cujos trabalhos para a DC haviam revivido o legado esquecido de Steve Englehart com metatextualismos absurdos e crítica política. Embora *Marvel Boy* fosse um personagem novo, tendo o nome emprestado de um punhado de heróis de curta existência desde os anos 1940, suas birras (Morrison as chamava de “a maior fantasia de poder adolescente”) eram uma recuperação consciente dos primeiros contos do Príncipe Submarino raivoso de Bill Everett. Viajante Kree cuja espaçonave é derrubada por um industrial maníaco, *Marvel Boy* destruía Nova York por pura vingança – soletrando blasfêmias com incêndios – e enfrentava uma “corporação viva” chamada Marca Hex. (Reconhecia-se inclusive que a própria Marvel era parte da globalização ubíqua: os transeuntes do metrô usavam jaquetas do Justiceiro e camisetas do Quarteto Fantástico.) “Eu queria que meu

herói fosse um renegado”, disse Morrison, “um rebelde inflamado com desejo justificável de destruição em massa”. Dali a dois anos seria impensável demonstrar tal comportamento numa HQ, mas naquela curta janela da virada do século, diante do pano de fundo realista de *Sem Logo*, das manifestações contra a OMC em Seattle e de *Bush vs. Gore*, o *Marvel Boy* de Grant Morrison revitalizou a emoção conjunta do perigo e da relevância. Fazia anos que a Marvel não se arriscava tanto.

Mas a empresa ainda estava quebrada, sobrevivendo de um empréstimo-ponte de US\$ 200 milhões que logo teria de ser quitado. A primeira ordem do dia de Perlmutter foi encerrar os contratos mais caros com executivos, que pesavam nas finanças da empresa. Stan Lee não ficou preocupado ao ouvir a notícia. Seu acordo vitalício de US\$ 500 mil anuais era um caso especial – afinal, ele era o rosto da Marvel Comics. Tampouco se preocupou quando Perlmutter convocou-o a vir a Nova York. “Ike me recebeu como se eu fosse o irmão que ele nunca conheceu”, lembrou Lee, “dizendo como eu era importante para ele e para a empresa e garantindo que eu ia ganhar mais dinheiro do que antes dali em diante. Pensei comigo mesmo: Putz, por que as pessoas dizem que ele é um cara frio?”. Então, Perlmutter lhe apresentou um contrato de dois anos com metade de seu salário anterior. Lee ficou atônito. Depois de ser tratado como nobre por Bill Bevis, pensou ele, era como voltar a Martin Goodman.

Mas Perlmutter havia subestimado o que a lealdade de Stan Lee significava para a empresa. O advogado de Lee começou a negociar. Sem contrato, Lee poderia contestar a propriedade de alguns dos personagens que a Marvel havia, em diversas ocasiões dessas três décadas, o creditado como criador. Mesmo que Lee não conseguisse armar um processo, o prejuízo à imagem da Marvel seria devastador. As duas partes acabaram acertando um aumento de salário para US\$ 810 mil (com generosos acréscimos anuais), mais uma pensão anual de US\$ 500 mil para sua esposa, mais US\$ 125 mil para escrever a tira de jornal do Homem-Aranha e colossais 10% de todo o lucro com filme e televisão que a Marvel tivesse. Não bastasse isso, o novo contrato não previa exclusividade, de forma que Lee poderia complementar sua renda de outras formas – aliás, quando ele reassinou contrato com a Marvel, já estava armando uma empresa de internet chamada Stan Lee Media.

Enquanto o advogado de Lee jogava duro, Perlmutter poupou dinheiro pondo executivos na rua. Mandou embora Joe Calamari (que há apenas um ano havia pessoalmente demitido Avi Arad), Shirrel Rhoades e mais meia dúzia. Então, recontratou Jerry Calabrese para botar mais editores na rua. Em questão de semanas, boa parte dos funcionários tinha sido mandada embora; o número de editores caiu de trinta para seis. Mais títulos foram cancelados. Toda sexta-feira, os integrantes da equipe em redução tinham de pensar a qual facção das festas de despedida podiam comparecer.¹⁷⁴ Uma vez demitido, o funcionário recebia instruções para deixar seus pertences numa caixa para inspeção e só depois sair do prédio. Se a caixa contivesse revistas nas quais o funcionário houvesse trabalhado, elas seriam removidas – eram propriedade da editora, insistiu Perlmutter.

A especulação de que a Marvel em breve contrataria concorrentes para produzir sua linha de quadrinhos, eliminando por completo a necessidade de um corpo editorial, circulava bastante. Portas de salas de reuniões com vidro fumê, gravadas com logotipos do Homem-Aranha, haviam sido feitas sob encomenda cinco anos antes, no auge do sucesso; agora estavam entre os bens que a empresa leiloava e mandava embora.

A piada que todos cochichavam era que, se Ike Perlmutter fizesse tudo como queria, a Marvel seria um carinha, uma sala e um telefone, só para licenciar personagens. Por que gastar dinheiro em outra coisa? Os memorandos exigiam que os cliques de papel não fossem jogados fora e que se desligassem as luzes de uma sala vaga por mais de cinco minutos. “Ike era um tirano total, e só”, disse um funcionário de longa data. “Não havia negociação, não havia convergência de ideias. Se o Ike dissesse: “Desliguem os computadores às 5 da tarde”, você desligava os computadores às 5 da tarde. Se você deixasse o Ike zangado, estava no olho da rua.” (Para estimular o temor, corria o boato de que o veterano da Guerra dos Seis Dias¹⁷⁵ ainda carregava uma pistola no tornozelo.) Depois que a máquina de café e as garrafas com água foram retiradas do Bullpen, circulou a notícia de que Perlmutter estava defendendo uma política de exames de urina para todos os funcionários. O presidente Jerry Calabrese, pelo menos, não topou. “Em pouco menos de dois meses”, escreveu ele, em novembro, “fica aparente a minha pessoa que será

impossível eu ter o impacto e a diferença positiva que acreditava ser possíveis quando aceitei esta tarefa”.

Enquanto isso, Perlmutter começara a suspeitar que seu aliado de longa data na Toy Biz, Joseph Ahearn, agora executivo chefe na Marvel, estava prestes a tentar o poder. Contra as recomendações de seu círculo de confiança, Perlmutter exigiu a destituição de Ahearn. Eric Ellenbogen, que vinha da Broadway Video de Lorne Michaels, foi anunciado como substituto. Nos primeiros dias no novo emprego, Ellenbogen sugeriu que uma festa de Natal elevaria a autoestima dos funcionários da Marvel.

Não, disse Perlmutter. Seria um desperdício de US\$ 1,2 mil dólares.

Semanas depois, vários *freelancers* começaram a receber cartas que falavam em cachês superfaturados e exigindo que o dinheiro fosse devolvido à editora. Steve Gerber abriu sua correspondência e achou uma conta de US\$ 53 dólares.

Usando uma estratégia que agora havia virado corriqueira na Marvel – mas mesmo assim irônica, dado o histórico recente –, a Toy Biz quitou seu empréstimo-ponte com dinheiro que arrecadou na venda de títulos de alto risco. Em fevereiro, o despejo da Fleeer e da Skybox, os dois elefantes brancos do período Perelman, renderam mais US\$ 26 milhões. Elas foram vendidas a uma fração do valor que haviam custado, mas mesmo assim Perlmutter ficou contente em ter dinheiro.

Em março aconteceu uma transação ainda mais importante, quando finalmente se desenredaram os direitos sobre o filme *Homem-Aranha*. Foi por milagre. Depois que as alegações da MGM foram rebatidas em julgamento sumário, uma série de acordos – que incluíram a Columbia Pictures abrir mão dos direitos sobre uma série de James Bond – abriram o caminho para a Marvel revender a licença à Sony por aproximadamente US\$ 10 milhões. Depois de quase quinze anos e infinitas manchetes do tipo “Enredado nas Teias”, a resolução parecia até repentina. (Eric Ellenbogen foi quem pôde anunciar a vitória jurídica, e aí, passados sete meses, também foi mandado embora com uma indenização de US\$ 2,5 milhões. O *New York Post* disse que ele fora demitido por não conseguir vender a Marvel assim que a bagunça do Aranha se resolveu. Outros disseram apenas que ele irritara Perelman vezes demais ou que alugara Porsches muitas vezes em viagens a negócios.)

Mas mesmo com as coisas se acertando para o filme do *Homem-Aranha*, havia mais disputas pelo caminho. Depois que Stan Lee começou a abrir suas memórias na *Comic Book Marketplace* a respeito de suas inspirações para escrever uma edição famosa de *Surpreendente Homem-Aranha* dos fins de 1965, Steve Ditko quebrou seu longo silêncio. “Stan nunca soube o que havia nos meus argumentos”, o artista escreveu aos editores da revista, “até eu levar a história desenhada, a capa, meu roteiro. Sol Brodsky pegava o material da minha mão e levava à sala de Stan para eu poder sair sem ver nem falar com Stan”. Alguns meses depois, após Lee ser identificado na *Time* como criador do Homem-Aranha, Ditko também apareceu na seção de cartas: “A existência do Homem-Aranha dependia de uma entidade visual concreta”, escreveu Ditko. “Foi uma colaboração do roteirista-editor Stan Lee e de Steve Ditko enquanto cocriadores.” Dessa vez Lee pegou o telefone e ligou para Ditko, pela primeira vez em mais de trinta anos.

“O Steve disse: ‘Ter uma ideia não é nada, pois até ela virar uma coisa física, não passa de uma ideia’”, lembrou Lee. “E disse que foi preciso ele desenhar a história, dar à luz, por assim dizer, ou fazê-la ser algo tangível. Caso contrário, *eu* só tinha uma ideia. Aí eu falei para ele: ‘Bom, eu acho que quem tem a *ideia* é quem cria. E ele disse: ‘Não, porque eu *desenhei*’. Enfim, o Steve achava mesmo que era cocriador do Homen-Aranha. E, depois que ele disse isso, entendi que ele dava muita importância ao fato de eu aceitar que ele era o cocriador. Então, eu falei que tudo bem, vou dizer para todo mundo que você é o cocriador. Só que ele não ficou satisfeito. Então, mandei uma carta para ele.”

Mas a redação da carta aberta que Lee enviou em agosto de 1999 também virou empecilho. “Sempre considerei Steve Ditko o cocriador do Homem-Aranha”, dizia a carta, e Ditko rapidamente assinalou que “‘considerei’ significar ponderação, olhar de perto, examinar etc., e não admitir, reconhecer, nem declarar que Steve Ditko é o cocriador do Homem-Aranha”.

“Depois dessa”, disse Lee, “eu desisti”.

Marv Wolfman havia entrado com um processo quando o filme de *Blade* foi lançado, contestando a propriedade de mais de setenta personagens, incluindo do herói titular, que ele alegava ter criado antes de ser

empregado pela Marvel. O julgamento começou em novembro. Para infortúnio de Wolfman, ele não teve apoio dos colegas. “Eu sempre presumi que a Marvel fosse dona do meu trabalho”, disse Roy Thomas em depoimento. “Suspeitava que o Marv, por ter vindo da DC, sabia disso.” Gene Colan sustentou que o personagem Blade só fora desenvolvido depois que ele e Wolfman já estavam trabalhando na edição de *A Tumba de Drácula* com sua primeira aparição. E John Byrne – ainda orgulhoso de ser o funcionário leal – depôs que Wolfman e Lein o haviam avisado num jantar de Ação de Graças, em 1975, que as “editoras são donas de tudo o que você faz”. Wolfman e Wein expressaram surpresa, declarou Byrne, quando Steve Gerber processou a Marvel no caso de Howard, o Pato. “Que sustentação ele tem?”, Byrne disse que eles teriam perguntado em alto e bom som. “As editoras são donas de tudo!”¹⁷⁶ Por fim, o tribunal decidiu que Wolfman não tinha evidência suficiente de que havia criado Blade antes de ser empregado da Marvel e que todos os personagens que criou enquanto fazia parte da editora entravam na categoria *work-for-hire*.

Pouco depois, Joe Simon começou a se mexer para reaver os direitos da Marvel das dez primeiras edições de *Capitão América*. Ele já havia chegado a um acordo com a Marvel em 1969, mas, nesse ínterim, os tribunais haviam redefinido as regras do *work-for-hire* e uma reivindicação de abril de 1999 pela viúva de Jerry Siegel, cocriador do *Superman*, abriu precedente. Quando os direitos sobre *Capitão América* estavam para ser renovados, em dezembro, Simon, aos 86 anos, aproveitou a chance na hora.

“Olha, eu faço isso pelos meus filhos e por outros criadores que deviam ter seus direitos”, Simon disse a um jornalista. “Não estou fazendo por mim. Sou velho demais para fazer isso por mim, mas não vou desistir de jeito nenhum. Eles já gastaram demais. A Marvel deve ter gastado um milhão só nessa. Achei que eu ia ter mais gente me apoiando.”

Mesmo Simon via que era nos filmes, não no editorial, que estava o futuro – quadrinhos, ele disse, eram para a “geração masturbação”, um desfile de armas e peitos gigantes. “Em primeiro lugar, o mercado está indo para o buraco, mas os personagens são mais valiosos que nunca. Então, vamos fazer o que for possível.”¹⁷⁷

Peter Cuneo, o terceiro CEO da Marvel a serviço de Perlmutter em questão de um ano, era reconhecido como rei da volta por cima. Ele acompanhava os quadrinhos tanto quanto Perelman: nada. E isso importava? “Seja para vender desodorante ou chave de fenda”, disse ele, “o que você quer é encontrar um vínculo emocional com o consumidor”. Assim como Joe Simon, Cuneo não tinha dúvidas do que o futuro reservava à Marvel: não só Hollywood, mas o *marketing* cruzado de *videogames*, lanchonetes *fast-food* e refrigerantes. Uma nova divisão, a Marvel Characters Group, foi criada apenas para gerenciar oportunidades de sinergia. “A Marvel Characters Group vai administrar os super-heróis enquanto marcas”, disse Cuneo. “Pode-se considerá-los agentes dos personagens. O agente dos X-Men diz: ‘Tenho um filme dos X-Men que sai em julho. O que vocês vão fazer de diferente na divisão editorial? Que promoções integradas estamos planejando?’.”

Coordenar tudo isso com os gibis era fácil de falar, mas difícil de fazer. Embora os títulos dos X-Men permanecessem no topo das listas, eles eram um campo de batalha criativo maior do que nunca, com uma sucessão de meia dúzia de roteiristas reclamando da interferência editorial e de roteiros reescritos. Os editores, enquanto isso, insistiam que só estavam ouvindo os fãs, que as campanhas por carta definiam quais personagens ficavam e quais caíam fora. “O que os fãs querem?”, resmungou um roteirista. “Eles querem mudanças. O que acontece quando a gente dá mudanças? Não é a que eles queriam, e todo mundo quer que volte a ser como era.”

Não era apenas questão de popularidade. No âmbito interno, havia se enraizado uma burocracia ferrenha. O editor-chefe Bob Harras e o diretor editorial Chris Claremont, que uma vez haviam brigado pela tutela dos personagens mutantes, agora eram ambos parte da cadeia de comando, e nenhum estava disposto a ceder. “O Bob passava muito tempo fungando no meu cangote”, disse um editor. “Acho que isso não era bom para as séries, nem para mim, nem para ele.” Os roteiros eram entregues, repensados por Harras e depois re-repensados por Claremont, que ainda tinha laços emocionais com os personagens e com as histórias. “Tecnicamente, não era para o Chris se envolver com as revistas dos X-Men, mas não tinha como ele não se meter”, disse o editor. “Eu costumava dizer para o meu assistente: ‘Não acho que o Chris queira escrever esses

gibis, mas acho que ele não quer que ninguém mais escreva’.” Em fins de 1999, Chris Claremont estava mais uma vez escrevendo *Os X-Men*.

Como pilar dos negócios editoriais da Marvel, os títulos dos X-Men sempre carregaram um fardo pesado. Agora, numa crise geral da indústria, o fardo era tremendo, o que qualquer profissional da área criativa podia sentir. Talvez tenha sido Harras quem melhor resumiu. “Existe essa ideia de que há uma corporação maligna da Marvel ditando mudanças e assim por diante, mas a realidade não é essa. É que está todo mundo olhando para você, tanto de dentro quanto de fora da editora.”

Pouco depois, quando Peter Cuneo indicou um novo presidente para a empresa, ganhou-se mais uma pessoa para observar a franquia X-Men. Bill Jemas, graduado em Direito por Harvard e executivo da NBA, havia ganhado experiência com a marca Marvel nos anos 1990 quando trabalhou para a Fleer. Agora assumia uma das maiores franquias da editora e deixou clara sua reprovação. A editora tinha sessenta títulos mensais, e ele não gostava de nenhum. E *Os X-Men*, com suas tramas complexas e a superpopulação de personagens, estava no topo da lista. “Eu fiz Direito em Harvard”, ele disse a uma sala de editores. “Se eu não consigo entender, a culpa não é minha.”

O filme dos *X-Men* pela Fox sairia naquele verão, e o filme do *Homem-Aranha* estava agendado para o ano seguinte. Cada um tinha o potencial para renovar o público dos quadrinhos, mas só, segundo Jemas, se as tramas serpenteantes das revistas fossem mais acessíveis. Ele também empalideceu com a velhice dos heróis Marvel, reclamando que “personagens projetados como adolescentes andavam por aí de cavanhaque, barba e filhos.” A solução mais rápida era recomeçar do nada. Jemas chegou a considerar destruir o Universo Marvel e reconstruí-lo do zero, mas acabou aceitando a ideia de acrescentar uma linha paralela de quadrinhos, “Ultimate”, com versões mais jovens dos heróis Marvel.

Jemas, insatisfeito com as propostas iniciais que saíram do escritório de Bob Harras, convidou Quesada a participar de uma reunião de fim de tarde sobre a linha Ultimate e explicou por que não estava dando certo. “Foi uma das reuniões mais desagradáveis que tive na Marvel”, lembrou Quesada, “porque em termos políticos eu queria que tudo corresse da forma mais suave e que não houvesse saliências entre a Marvel Knights e o editor-chefe da Marvel, e Bill meio que me puxou para usar de martelo”.

Quesada acabou encarregado de buscar novos talentos para o projeto. Ligou para Brian Michael Bendis, roteirista de quadrinhos policiais que substituíra Kevin Smith quando este deixou de cumprir prazos. Bendis levaria o *Homem-Aranha* ao século XXI.

O Peter Parker de *Homem-Aranha Ultimate* era um geniozinho da informática sempre de mochila nas costas, cabelo de skatista e estagiário do *eClarim*, o website do *Clarim Diário*. Tia May e Tio Ben eram *ex-hippies* de comuna, os mesmos *baby boomers* que deviam estar nos piquetes de fundo em *Surpreendente Homem-Aranha* por volta de 1968. Mas essas mudanças eram apenas cosméticas. *Homem-Aranha Ultimate* recuperava a essência angustiada das histórias originais de Lee e Ditko e reanimava a briga entre o ego e a consciência de Peter – o desafio do grande poder e da grande responsabilidade – de uma forma que não se via há décadas.

Jemas colocou amostras grátis do quadrinho em Wal-Marts, na KB Toys e em caixas de sapatos Buster Brown. Encerrada a *blitz* marqueteira, havia oito milhões de exemplares de *Homem-Aranha Ultimate* em circulação.

O roteiro de *X-Men Ultimate*, porém, havia ficado com outro roteirista e foi recusado. A Fox puxou a data de lançamento do filme *X-Men* para seis meses antes, e a Marvel perdeu sua oportunidade de sinergia. O filme de *Os X-Men* rendeu US\$ 75 milhões na semana de estreia, mas as vendas do gibi nem se mexeram. “Acho que na época foi o terceiro maior fim de semana de estreia de todos os tempos para um filme não sequência”, disse Jemas. “Foi uma insanidade. Mas os gibis se baseavam na continuidade dos anos 1960. Então, não tinha *graphic novel*, não tinha anúncio na TV. O filme era para caras de vinte anos, os brinquedos eram para crianças de dez, aí não venderam. A gente tinha um programa na TV que parecia ter saído do inferno e não se ligava a nada, e tinha produtos licenciados que também tinham vindo do inferno e também não se ligavam a nada. Aí, tivemos um sucesso no cinema, um fracasso financeiro terrível e ficamos quebrados – tipo, quebrados de não conseguir pagar a folha de funcionários.”

Jemas voltou sua atenção para simplificar o próprio Universo Marvel, martelando em cada reunião a importância de reduzir cada personagem a sua “metáfora central”. Naquela semana, uma matéria de capa da revista *New York* sobre os *X-Men* começava com os editores de Chris Claremont

derrubando suas ideias para tramas. Bob Harras estava dentre os que desafiavam Claremont, mas Jemas queria limpar a casa inteira.

Executar essa missão não foi nada fácil. Perlmutter e Harras tinham suas próprias tensões, em parte devido à mão de vaca de Perlmutter. No fim de agosto, Bill Jemas perguntou a Joe Quesada se ele tinha interesse no cargo de editor-chefe.

Quesada imediatamente começou a sacudir as coisas na Marvel. Grant Morrison, recém-saído do sucesso de crítica com *Marvel Boy*, na linha Marvel Knights, foi recrutado para assumir *X-Men* no lugar de Chris Claremont; Claremont também deixou seu cargo editorial. Quesada então recrutou Axel Alonso, da revolucionária linha “Vertigo” da DC Comics, e Alonso por sua vez contratou J. Michael Straczynski, criador do seriado de TV *Babylon 5*, para assumir *Surpreendente Homem-Aranha*. Howard Mackie, que vinha escrevendo regularmente as aventuras do lançador de teias, estava fora.

Não foi surpresa, portanto, ver a chegada de Quesada render atritos com dois dos veteranos mais belicosos da Marvel. Steve Englehart, que trabalhava numa série do Quarteto Fantástico, veio a público reclamar que seu roteiro havia passado por mudanças sem sua autorização; ele e Quesada emitiram vários comunicados à imprensa, com versões contraditórias. Uma semana depois, Quesada cancelou *X-Men: Os Anos Perdidos* [*X-Men: The Hidden Years*], de John Byrne, série que mostrava o passado dos heróis, e Byrne puxou o assunto em seu website. “Joe Quesada não conseguiu me dar um motivo lógico que fosse – acabar com um título rentável num mercado em queda? –; portanto, não tendo interesse em dedicar meu tempo e meus esforços a uma empresa que parece comprometida a cometer suicídio, minha relação com a Marvel está encerrada.”¹⁷⁸ Quase todo resquício da velha guarda estava de saída.

Stan Lee também estava de fora, exceto por sua função limitante como a cara bem paga da Marvel. Dois anos antes, durante um lapso no seu contrato com a editora, Lee havia começado a trabalhar com um advogado e empresário chamado Peter Paul num empreendimento na internet chamado Stan Lee Media. Eles haviam se conhecido em eventos beneficentes, e Paul começou a apresentar Lee a celebridades classe A

como Bill e Hillary Clinton e Muhammad Ali. “Eu queria encontrar um jeito de ele se libertar”, Paul disse a respeito de Lee. “Na Marvel, ele estava improdutivo.”

Embora seu maior interesse fosse por animação para a internet, a SLM tinha outros planos mais ambiciosos – filmes, atrações em parques de diversão, uma linha de vestuário com os bordões de Stan Lee – e, com o poder do seu nome, ela atraiu investidores em ritmo veloz. Dado um ano da criação da empresa, Peter Paul arquitetou a fusão inversa com uma empresa fantasma, e o dinheiro de Wall Street começou a entrar. Seis meses depois, quando o website da firma enfim foi lançado, as ações trocavam de mão a US\$ 31 cada, e a SLM estava capitalizada perto dos US\$ 300 milhões. Lee ainda continuou a escrever por um tempo sua coluna “Stan’s Soapbox” na Marvel. “Só uma Bomba H poderia me arrancar da editora que amo”, escreveu em 1999. “Estou só montando meu website, no meu tempo livre, por pura diversão. Venha nos visitar na nossa estreia oficial, em agosto, mas aconteça o que acontecer – a Marvel é demais!”

Mas ele gastava a maior parte do tempo inspirando o reboco novinho no QG da SLM, aonde chegava às nove e meia de cada manhã e descobria um salão cada vez maior. Nem a Marvel havia crescido ao ritmo de uma *start-up* da internet, mas ela refletia a energia de Lee. Embora seu nível de contato com a tecnologia fosse até o nível de saber responder e-mail, aos oitenta anos, Lee fazia palestras em conferências de tecnologia.

Para a equipe criativa da SLM, ele correspondia à lenda, andando aos pulos e encenando seus personagens. Mesmo que algumas das criações parecessem pastiches dos heróis Marvel: um deles, o Acusador, misturava cadeira de rodas (como o Professor X), advogado na identidade civil (como o Demolidor) e uniforme-armadura (como o Homem de Ferro). E Lee havia conseguido tremenda afeição da indústria de entretenimento nas últimas décadas. Entraram parcerias com Burger King, Fox Kids, Backstreet Boys e RZA, do Wu-Tang Clan. Michael Jackson fez um *tour* nos escritórios e matutou sobre uma aliança de proporções mastodônticas. “Se eu comprar a Marvel”, o Rei do Pop perguntou a Stan the Man, “você me ajuda a gerenciar, né?”. Lee garantiu que sim.

No verão de 2000, era certo que Lee teria gostado de dar um jeito na Marvel. “Fiquei muito surpreso ao descobrir que, lá dentro, Stan Lee era

considerado um forasteiro”, lembrou-se um executivo da Marvel. “Alguém que tinha de se cuidar – alguém a quem devíamos prestar atenção.” A coluna “Stan’s Soapbox”, regular desde 1967, foi descontinuada; a Marvel explicou que ela tomava um espaço publicitário valioso. Perlmutter também vinha fazendo campanha para tirar a faixa “Stan Lee apresenta” dos gibis e chegou a insistir que Lee fosse cortado da lista dos que recebiam exemplares de cortesia. “Ike tinha uma raiva inenarrável do Stan”, disse um editor. “O Ike odiava o Stan.”

Lee tinha como comprar seus gibis – suas ações na Stan Lee Media já valiam US\$ 35 milhões. Mas, no fim das contas, havia sinais de que ele exerceria tanto poder na SLM quanto tinha na Marvel dos anos 1960. “Uma vez o Stan organizou um almoço com os artistas”, lembrou-se o artista da SLM Scott Koblish, “e todos estávamos naquela de dar ideias que renderiam dinheiro: CD-ROMs, revistas – tínhamos um punhado de ideias. Stan ficou entusiasmado com todas, mas antes de ir embora ele nos avisou que, assim que mostrasse as ideias aos executivos, elas iam ser derrubadas”.

No mínimo, Lee não estava a par do funcionamento interno do negócio. “Ele participava das reuniões e uma vez ou outra dizia alguma coisa”, relatou um amigo. “Mas geralmente ele ficava ali sentado e rabiscando, ou dormia.” Ele ainda não sabia que seu sócio, Peter Paul, havia passado um tempo na cadeia nos anos 1970 por posse de cocaína e por ter fraudado Fidel Castro em US\$ 8,7 milhões num complexo esquema de transporte de café que envolvia planos para afundar um cargueiro panamenho. (Paul depois viria a declarar que estava a serviço da CIA.) Paul não havia deixado o passado suspeito para trás: os gastos da Stan Lee Media superavam a receita na razão de 20 para 1. As dívidas atrasavam enquanto Peter Paul manipulava os preços das ações.

Ninguém entendeu por que as ações começaram a cair. Em questão de semanas, porém, a equipe da SLM já estava preparada para o fim, fazendo *backups* para montar portfólio e levando os bens de maior valor do escritório. Em 15 de dezembro, uma estátua do Homem-Aranha chegou da Alemanha, presente que os funcionários haviam feito uma vaquinha para comprar de aniversário para Stan. Aguardando uma sinistra reunião às 4 da tarde, eles montaram a estátua de dois metros e assinaram um cartão.

Quando as demissões foram anunciadas, Stan Lee desabou. “Lembra aquela manha do James Brown em ‘Please, Please, Please’, quando o levantam do chão porque ele fica exausto?”, lembrou Koblisch. “Levantaram o Stan do chão e o levaram para fora, então, reuniram todos nós na grande sala, a 145, e nos informaram de que tudo estava acabado.”

Fazia 43 anos que Martin Goodman o havia mandado demitir toda a equipe da Timely, deixando Lee sozinho para reconstruir do zero. Agora, meia vida depois, ele teve de sofrer o golpe extra da traição. Peter Paul havia fugido, a caminho de São Paulo, no Brasil, com US\$ 250 mil que o próprio Lee havia lhe emprestado. “Ele é como um avô. É carinhoso e singelo – e fácil de passar para trás”, disse um amigo. “Mas agora não; ele ficou fatigado. Ele me disse: ‘A partir de agora, as únicas pessoas em quem eu sei que posso confiar são minha esposa e minha filha.’”

Do outro lado do país, vários integrantes da equipe de Perlmutter estavam em reunião com Bill Jemas e Joe Quesada. Um dos presentes lembra da cena: “Um cara enfiou a cabeça pela porta e disse: ‘Notícia fantástica, pessoal! A Stan Lee Media afundou!’. Joe teve o bom senso de abaixar a cabeça e não dizer nada. Bill fez um comentário do tipo de quem só quer mostrar que está na sintonia, mas acho que nem ele se sentia à vontade. Mas o resto da sala ficou rindo alto. Essa era a mentalidade. Eles odiavam o Stan. Era bizarro.”

Bill Jemas era o tipo de cara mais interessado nos New York Knicks do que em Nick Fury. Tinha orgulho de chacinar as vacas sagradas do mundo *geek* ao qual adentrara – chega dos grilos com a continuidade, ele gostava de dizer, chega de escrever “gibis que tratam de outros gibis”. Ele se orgulhava de desafiar o editorial a fazer histórias até então intocáveis: numa das primeiras reuniões, sugeriu revelar a origem de Wolverine, a qual, apesar da popularidade do personagem, ainda estava envolta em mistério. Os editores ficaram horrorizados com a blasfêmia.

A Marvel de repente começou a impor mudanças que pareciam absurdamente óbvias a quem não estivesse arraigado às tradições da indústria: as primeiras páginas ganharam resumos das tramas das edições anteriores, liberando os roteiristas de ter que enfiar explicações desajeitadas nos diálogos ou nos recordatórios, do jeito que coubesse. Os balões só com maiúsculas, resquício da época em que a tecnologia de

impressão pobre exigia a clareza, foram substituídos pela gramática padrão. Ao sentir que as coleções encadernadas podiam ser parte vital dos negócios da editora – e um pé nas grandes livrarias –, a Marvel começou a demarcar início e fim de arcos de história, de forma que meia dúzia de “episódios” poderiam ser facilmente empacotados num único volume encadernado. Quando entrava uma nova equipe roteirista-artista, mantendo a analogia com os seriados de televisão, começava uma nova “temporada”.

É difícil dizer quantas dessas mudanças tinham a ver com sugestões de Joe Quesada, pois Jemas era a personalidade mais forte que se via no editorial da Marvel desde Jim Shooter – e tecnicamente Jemas nem era do editorial. Mas Jemas e Quesada pularam de pés juntos no mundo dos fãs na internet, virando a persona pública de duas cabeças para a Marvel Comics do século XXI. Não tardou, já tinham armado seu número de tira malvado/tira bonzinho. Jemas não estava nem aí para a diplomacia, culpando “gibis muito, muito ruins” pela queda da Marvel nos anos 1990 e dando a entender que havia resquícios de nepotismo. “Em 1995, um típico gibi dos *X-Men* vendia um milhão de exemplares por mês”, Jemas disse em entrevista. “Podíamos ter contratado qualquer escritor do mundo – de John Irving a Scott Turow. Mas os editores contratavam um ao outro ou os amigos.”

Ele tinha a mesma falta de polidez com os leitores. Questionado quanto aos planos de lançar uma categoria de títulos que chamava de “Meninas malvadas para meninos fanáticos”, Jemas retrucou: “Temos um bom número de leitores homens que moram no porão dos pais no Queens. O máximo que eles podem almejar é uma noite com a Elektra.” Em outra entrevista, ele foi delicado em esclarecer o que queria dizer com “Meninas malvadas”: “A Elektra é tão malvada que merece umas palmadas.” A heroína trágica de Frank Miller não só voltara dos mortos; agora era uma ninja *pin-up* em trajés mínimos.

Felizmente, nem todas as incursões da Marvel em conteúdo mais “adulto” rendiam-se a baixar o nível. Ao fim de uma bebedeira, o editor Axel Alonso recrutou o roteirista britânico Peter Milligan para mexer de forma drástica em *X-Force*, a série derivada de *X-Men* que já fora *playground* de Rob Liefeld. Os novíssimos personagens tinham idade universitária, lembravam os integrantes mimados de um time de futebol

profissional e estavam às voltas com *talk shows*, passeios de limusine e contratos de patrocínio; o grupo era financiado por um investidor de risco. A visão turva da cultura jovem em *X-Force* – havia personagens baseados em Allen Iverson e em Eminem, assim como uma cena macabra de execução sumária envolvendo uma *boy band* – fez dela a série mais mordaz e irônica que a Marvel já havia publicado. Na primeira cena de Milligan, um personagem chamado Zeitgeist interrompe um *ménage à trois* com duas *top models* para assistir ao “tira-teima” da superbatalha em que estivera na noite anterior, violenta e sanguinariamente explícita; ao fim da edição, todos os integrantes da equipe são mortos, com duas exceções. O primitivismo kirbyano da arte de Mike Allred e a palheta de cores primárias só acentuava a corrupção irônica da vetusta inocência Marvel. Quando a edição voltou do Código de Ética com uma enorme lista de objeções, Jemas não estava nem aí. A Marvel não só publicou *X-Force* sem o selinho do Código, mas também se vangloriou: “Ei, garotada!”, gritava o canto da capa. “Olhem só! Sem Código!”

Quando o roteirista de *Homem-Aranha Ultimate*, Brian Michael Bendis, propôs *Alias* – série sobre uma ex-super-heroína que vira investigadora particular, bebe demais, fala palavrões e, enfim, está na fossa – Bendis esclareceu, antes mesmo de Quesada comentar, que podia ser mais comedido. Mas Jemas topou sem hesitar, com todos os palavrões. A Marvel não ia só publicá-la sem o selo do Código, mas também ia criar uma linha inteira de quadrinhos de super-herói “Só para adultos”, chamada MAX. A primeira edição vinha como uma voadora. “Caralho! Mas isso – caralho! Porra do caralho, merda!” era tudo o que diziam os diálogos da primeira página. As imprecações, contudo, eram apenas para limpar a garganta antes de a HQ assentar-se em caracterização complexa e simpática e nos diálogos espertos, *rat-a-tat*, que marcavam os roteiros de David Mamet ou os livros de Richard Price. Bendis reinseriu sua heroína perdedora, Jessica Jones, na história da Marvel, tornando-a egressa dos Vingadores do início dos anos 1980 (cognome: Safira [*Jewel*]). Sua interação emocional com figurinhas da Marvel como Luke Cage, Matt Murdock e Steve Rogers satisfaziam simultaneamente o desejo dos *fanboys* por piadinhas internas e acrescentavam dimensões a personagens com décadas de existência. Apesar de suas realizações, a referência a sexo violento (entre Jessica e Luke Cage) foi o que mais chamou atenção. Uma

gráfica do Alabama recusou-se a imprimir a primeira edição, e a Marvel teve de achar outra para poder publicar.

Jemas não tinha paciência para os vigilantes da moral. Cortou a associação da Marvel ao Código de Ética dos Quadrinhos, de uma hora para outra, depois de quase cinquenta anos. As outras editoras pagantes e em dia reclamaram, mas a Marvel parecia elétrica. Era como se, até então, ninguém houvesse questionado por que uma editora continuaria a se submeter voluntariamente a uma entidade externa, ultrapassada, que impunha limites ao conteúdo de seu produto.

Houve outras mudanças. A qualidade da colorização e da impressão melhoraram de forma repentina. A prática de exceder a tiragem – por meio da qual os lojistas podiam sempre fazer novos pedidos de material que vendesse rápido, mas que rendia à Marvel montes de estoque não vendido – acabou. “Bill era completamente destemido, tão destemido quanto quem não entende as consequências do que faz”, disse Tom Brevoort, “e ele passou de caminhão por cima de obstáculos antes irremovíveis, pois era negligente – audacioso, cheio de ideias e indiferente ao fato de que há coisas que não se devia fazer. Foi importante para derrubar a calcificação que tinha se instalado”.

A linha MAX deixou claro que a Marvel era mais uma vez um santuário criativo. Doug Moench e Paul Gulacy reencontraram-se, depois de vinte anos, em *Shang-Chi, Mestre do Kung Fu*. Gail Simone, ex-cabeleireira que escrevia críticas feministas dos quadrinhos na internet, recebeu aprovação para revitalizar *A Enfermeira da Noite* como uma “ex-menina levada” que era “parte Elvira e parte Madre Teresa”. Até Steve Gerber voltou para fazer uma série de *Howard, o Pato* na MAX e, como não gostava do *design* de Howard que estava em uso desde que os advogados da Disney haviam se intrometido no início dos anos 1980, Howard, o Pato, foi desenhado como um rato. Aquela empolgação havia voltado, a mesma de quando a Marvel corria riscos. Era como se as forças criativas não tivessem a quem responder.

Mas as imaginações que alçavam voo sem amarras eram exceção – capturar o público era a essência da estratégia editorial. Ninguém conseguiu articular esse equilíbrio de experimentação e agradar a plateia melhor que Grant Morrison, cuja proposta de *X-Men* parecia um chamado às armas, um manifesto para quebrar as regras de forma calculada. “Essa

série é *pop*”, escreveu Morrison, “tão essencial quanto o lançamento do Eminem e o último filme do Keanu. Temos como voltar a fazer parte do *mainstream*, e a única maneira é largar as noções dos anos 1980 e 1990 quanto a quem deve ser nosso público. A única forma de retorno está em fornecer o que os filmes e os *games* não *conseguem*. E o que o público *mainstream* quer de nós (eu perguntei para muitos) é imaginação pura, personagens *ready-made*, espetáculo escandaloso, angústia tropejante e dramaticidade com emoção. Gente bonita com poderes incríveis fazendo coisas chocantes!”. Aproveitando a deixa da versão cinematográfica, Morrison substituiu os uniformes colantes dos X-Men por fardas padrão de equipe, mesmo que tivessem um toque *fashion* que só viria de um ex-frequentador de raves: jaquetas de motoqueiro em amarelo fosforescente, calças militares e botas grossas. Como prometera no manifesto, ele revitalizou e reintroduziu conceitos clássicos como os Sentinelas, o Império Shi’ar e a força Fênix, “de uma forma que vai parecer que estamos vendo essas ideias pela primeira vez”.

“Morto sempre aparece”, reclamou Morrison quanto aos gibis dos X-Men na década precedente. “Nada que acontece tem importância real. Nunca se esvazia o palco para novas criações crescerem e evoluírem.” Num interessante truque metaficcional, Morrison queria usar os elementos desgastados da mitologia X-Men para explorar o que via como metáfora central da temática humanos *vs.* mutantes: a forma como espécies antigas tentam reprimir aquelas que vieram substituí-las na escala evolutiva. Mas mesmo apresentando os personagens mais inusitados que se viam na Marvel em anos – um mutante desastrado, virginal, *straight edge* e *hardcore* com bico e garra; uma latina adolescente fumante e beberrona compulsiva com asas de inseto; um sinistro grupo de gêmeas quádruplas com um vínculo psíquico, chamado Irmãs Stepford [*Stepford Cuckoos*]; Xorn, um pensador chinês cujo crânio de ferro continha uma estrela – ele armou tudo até chegar ao clímax com a morte de Fênix. Todo o novo voltou a ser velho.

Quando chegou a hora de apertar o *reset* e lançar a versão “Ultimate” dos *Vingadores*, Jemas e Quesada contrataram um discípulo de Morrison, Mark Millar, e o artista Bryan Hitch, que haviam testado os limites da paciência da DC com *Authority*, gibi pessimista que imaginava super-heróis como parte do complexo industrial-militar. Eles trouxeram

sensibilidade similar aos seguros – e, diriam alguns, cínicos – *Os Supremos* [*The Ultimates*]. Nessa versão dos Maiores Heróis da Terra, Nick Fury aliava-se às Indústrias Stark para organizar uma equipe de superarmas ambulantes a serviço dos EUA. Thor não seria mais o *alter ego* do Dr. Donald Blake, mas sim um manifestante anti-OMC de cabelos compridos com ilusões de divindade. Tony Stark não era mais, apenas, o industrial rico com uma loira a tiracolo em cada evento – era um imoral nihilista e brincalhão. Havia psicodrama aos borbotões, desde a ira reprimida de Bruce Banner à insegurança de Henry Pym. Era realismo da forma que apenas leitores de quadrinhos definiam o termo: pessimista, violento e mais preocupado com repercussões do que com momentos de transcendência.

A arte de Hitch – suave e refinada, cheia de referências fotográficas e muitas vezes organizada em *grids* horizontais que a aproximavam da grandiosidade do CinemaScope – trazia aos leitores a sensação de que estavam espiando belos *storyboards* de um “arrasa quarteirão” nunca produzido. Enquanto o realismo similar de *Marvels* de Busiek e Ross reservava seus grandes momentos de página inteira para montagens dramáticas com as “maravilhas”, a síntese Millar-Hitch usava o *widescreen* para espetáculos de aniquilação explosiva.

As qualidades cinematográficas, é claro, não estavam ali por acaso – A série *Os Supremos* era pensada como uma demonstração de como a franquia *Vingadores* poderia metamorfosear-se em atração de megaplex, um gibizinho que se podia entregar ao produtor de Hollywood como uma mistura de souvenir e projeto pronto. O rosto do Capitão América era baseado em Brad Pitt; o do Homem de Ferro, em Johnny Depp. E Nick Fury, não mais relíquia da Segunda Guerra, foi transformado numa duplicata, tanto em termos visuais quanto verbais, do Samuel L. Jackson dos monólogos tarantinescos. Se a série *Os Supremos* um dia virasse filme, o elenco já estava escalado.

“Eu preferia ter sido ator a escritor”, Stan Lee dissera uma vez ao *auteur* francês Alain Resnais. Ele teve uma breve aparição na tela como vendedor de cachorro-quente no filme dos *X-Men*; quando as câmeras começaram a rodar o *Homem-Aranha* de Sam Raimi, com orçamento de US\$ 140 milhões, ele virou um vendedor de óculos escuros nas calçadas de

Manhattan. Teve até falas: “Ei”, gritava para um cliente potencial, “que tal este aqui? Foi o que usaram nos *X-Men!*”. Uma semana antes do lançamento de *Homem-Aranha*, Lee interpretou ele mesmo numa participação especial em *Os Simpsons*.

Lee aproveitou tudo o que pôde da máquina de propaganda que cercava o filme. Em inúmeras entrevistas de jornal, revista, rádio e televisão, que sempre mencionavam sua energia abundante aos setenta e nove anos, ele não só contou histórias conhecidas – como teve a ideia do Homem-Aranha, os anos que labutou a mando de Martin Goodman –, mas lançou olhos ao futuro. Evitando a discussão sobre Peter Paul e a Stan Lee Media, ele anunciou mais um empreendimento, a Pow! Entertainment, para o qual criara um projeto animado com Pamela Anderson chamado *Stripperella*. Estava promovendo um DVD biográfico chamado *Stan Lee: mutantes, monstros & quadrinhos* e, um quarto de século após assinar o contrato para escrever suas memórias, teve orgulho de dizer que a Simon & Schuster finalmente lançaria *Excelsior: a incrível vida de Stan Lee* [*Excelsior: The Amazing Life of Stan Lee*]. (As introduções de cada capítulo da autobiografia, sempre na terceira pessoa, dão uma noção do que ele achava do sucesso recente dos filmes Marvel: “Stan achou que Avi se deu muito bem na nova função. Mas, claro, ele tinha um belo *dum playground* para brincar. É difícil não se dar bem quando se tem nas mãos personagens como X-Men, Homem-Aranha, Hulk, Demolidor e tantos outros que são sucesso há décadas e os levar a estúdios ansiosos por personagens já testados e aprovados, com todo potencial para virar franquias”.)

Foi o momento de Lee nos holofotes, e ele não ia deixar a oportunidade se perder. Em 23 de abril, um comunicado à imprensa informou que ele ia tirar seus exemplares de arquivo das publicações Marvel do depósito e colocá-los à venda. A casa de leilões previu que eles renderiam US\$ 4 milhões.

Seis dias depois, na festa da estreia de *Homem-Aranha* em Westwood, Los Angeles, Adam Sandler, Cuba Gooding Jr. e Will Smith eram os colegas de tapete vermelho de Lee, assim como as estrelas Tobey Maguire e Kirsten Dunst. O filme arrecadou US\$ 39 milhões no dia de estreia – um novo recorde mundial.

Homem-Aranha tinha 121 minutos. As duas falas de Stan Lee foram cortadas.

[170.](#) David Schreff, que já trabalhara para a Disney, sugeriu o *show* “Marvel Macarena”, no qual o Homem-Aranha seria dançarino. (N. do A.)

[171.](#) Investidor norte-americano conhecido como “Rei dos títulos de alto risco” nos anos 1980. (N. do A.)

[172.](#) Antes de o negócio ser finalizado, ainda era preciso resolver as alegações de Claremont quanto a *royalties* atrasados. (N. do A.)

[173.](#) A estratégia de novos universos fora apresentada nos tribunais antes de Icahn assumir o controle. “Tudo bem, mas quais vão ser os novos personagens?”, perguntou um advogado dos bancos, com um tom desconfiado. “Do que vão tratar esses 21 novos gibis? Zip! Eles não têm resposta. Acreditamos que, se essas pessoas entrarem, será instaurado o caos e não haverá plano algum.” (N. do A.)

[174.](#) No Halloween, um integrante da equipe de vendas vestiu-se como um Monte Rushmore de presidentes da Marvel dos anos 1990, afixando ampliações de fotos de Terry Stewart, Jerry Calabrese, David Schreff e Joe Calamari (a cabeça do próprio fantasiado ficava com um dos espaços) a um papelão. Calabrese, mais uma vez presidente, não gostou. (N. do A.)

[175.](#) Conflito que envolveu Israel, Egito, Jordânia e Síria entre 5 e 10 de junho de 1967. (N. do A.)

[176.](#) “Ele fazia caretas sempre que eu olhava para ele”, disse Wolfman, a respeito da participação de Byrne no tribunal. “Como os comentários que eu tinha de fazer se referiam a ele, ele começava a fazer caras. Ele se remexia. Havia um parede na frente dele, bem baixinha, e as testemunhas ficavam atrás. Ele meio que se abaixava para eu não poder enxergá-lo, depois se levantava. Começava a balançar a cabeça para os lados, fazendo não, como se eu estivesse cometendo um engano, e me deixava enervado, pois estava tentando lembrar fatos bem específicos. Ele agia como uma criança de dois anos e meio que não tomou sua Ritalina.” Byrne negou o incidente. (N. do A.)

[177.](#) Simon e a Marvel fizeram um acordo extrajudicial, pela segunda vez, em setembro de 2003. (N. do A.)

[178.](#) A pedido de Joe Quesada, Chris Claremont recentemente havia aceitado colaborar com John Byrne numa edição especial com os X-Men, chamada “The End”, que se passaria em realidade alternativa. Teria sido o primeiro reencontro de Byrne, Claremont e esses personagens em vinte anos. (N. do A.)

“Não ganhei um centavo com o Homem-Aranha”, dizia a manchete do *Times* de Londres, em junho de 2002, numa matéria na qual Stan Lee explicava com bom humor que não ia receber nada dos lucros com o filme. “Há quem pense que seria elementar. Leram que o filme vai render meio bilhão de dólares, aí imaginam que eu vá ficar com um terço desse meio bilhão. Só que não.” Quando o jornalista expressou surpresa, Lee mudou de assunto. “Mas eu tive uma vida ótima”, garantiu Lee. “Aproveitei bem, fundei uma nova empresa e tudo parece promissor.”

Ainda parecia haver algumas sutilezas na forma como ele tomava distância de sua antiga empresa. “Se eu tivesse feito o filme, teria menos explosão”, comentou a respeito das diversas bolas de fogo que fendiam a tela em *Homem-Aranha*. Quando outro repórter lhe informou a respeito de uma HQ com Nick Fury – na linha adulta da Marvel, a MAX – na qual o coronel rabugento estrangulava um inimigo com suas próprias tripas, Lee respondeu: “Não sei por que fazem isso. Acho que eu não faria esse tipo de história”.

Lee há muito havia superado o interesse por se atualizar quanto às aventuras de seus super-heróis. Já tinha até vendido sua coleção de quadrinhos. Mesmo insistindo que não se arrependia, nas conversas ele voltava à ideia de como as coisas poderiam ter tomado outro rumo. “Eu queria ter vindo antes para Hollywood, ser roteirista”, devaneou. “Queria ter tido tempo para ser romancista. Acho que podia ter me dado melhor. Eu ia adorar ter escrito um belo romance. Adoraria ter escrito uma pilha de roteiros. Adoraria ter escrito um espetáculo da Broadway. Eu não tinha nenhum ímpeto para escrever gibi. Era só um ganha-pão.”

Em 12 de novembro de 2002, citando a cláusula de seu contrato de 1998 que falava em “participação igual a 10% dos lucros derivados em vida pela Marvel (incluindo subsidiárias e afiliadas) sobre os lucros de qualquer produção televisiva ou cinematográfica, animada ou com atores

(incluindo direitos subordinados), que utilize personagens Marvel”, Stan Lee entrou com um processo de US\$ 10 milhões contra a Marvel Enterprises e a Marvel Characters.

À época do lançamento de *Homem-Aranha*, Avi Arad e Peter Cuneo haviam renegociado os acordos da Marvel com Hollywood de forma que a empresa recebesse uma porcentagem do lucro bruto, não apenas do líquido. Foi uma conquista marcante e que aconteceu na hora certa, dado que seus heróis agora eram franquias em ebulição. *Blade 2*, que abriu em primeiro lugar nas bilheterias de Páscoa, ainda estava nos cinemas quando *Homem-Aranha* foi lançado, adaptações com alto orçamento de *Hulk* e *Demolidor* já estavam em produção, e a Fox havia marcado data de lançamento de *X-Men 2*.

Quase da noite para o dia, os super-heróis eram a menina dos olhos do grande público. No fim de semana de estreia de *Homem-Aranha*, milhares de lojas de quadrinhos de todo o país participaram do Dia do Gibi Grátis, ideia proposta por um lojista da Califórnia que notara as longas filas na Noite da Prova da sorveteria Baskin-Robbins. Marcado para pegar de carona o burburinho do filme, o evento incluía edições gratuitas de todas as grandes editoras, na esperança de atrair novos públicos a uma arte que corria perigo de extinção.

Após sete anos contínuos de queda, a Marvel finalmente detivera a sangria, com uma mistura de *hype* hollywoodiano e influxo de novas ideias. Mas, mesmo com as vendas no mercado direto em recuperação – e, mesmo assim, apenas um quarto do que eram uma década antes –, os editores viram o espaço nas bancas diminuir e não tinham o que fazer. Oitenta e cinco por cento das vendas estavam vindo das lojas de quadrinhos, e era improvável que alguém entrasse numa loja se já não estivesse à procura de quadrinhos.

A Marvel continuou a falar da importância de atrair novos leitores, mas ser simpática com crianças não fazia parte da estratégia. “Eu acredito que o leitor de quadrinhos com oito anos de idade é mito”, Joe Quesada disse a um repórter. “Não está no meu radar. Há um ano, quando assumi esse emprego, estava. Eu ouvia os donos das lojas de quadrinhos dizerem: ‘Cadê meus leitores de oito anos?’. Quer saber? Eu acho que eles nunca existiram.” Em vez deles, a Marvel queria cortejar os adolescentes, um

público que fora quase erradicado pela concorrência da televisão e dos *videogames*. O seriado de TV *Buffy: A Caça-Vampiros* virou um resumo de tudo o que Jemas queria – uma série prolongada com estrelas jovens e atraentes, esmerada na sua mitologia, que ainda era acessível ao novo público. (Segundo um roteirista, no auge da *Buffy*-mania de Jemas, havia três séries de caçadoras de monstros em desenvolvimento na Marvel.)

“Sempre existiu esse cabo de guerra ao se tratar de um projeto, se ele devia almejar o mercado ‘central’ e leal dos fãs dedicados (*fanboys*) ou o grande público de fãs da Marvel no ‘mercado de massa’”, escreveu Jemas, deixando claro que ele apreciava seu papel de hostilizar os *nerds* espinhentos que formavam a base de leitores. Aliás, afugentar os clientes mais obstinados parecia o objetivo primário. Após uma série de discussões em público entre Quesada e o roteirista Peter David quanto a *Capitão Marvel*, série que estava vendendo mal, Jemas propôs um desafio. “Peter é um roteirista que mostra o talento em duas ou três edições por ano”, Jemas declarou à imprensa, “mas o resto é só piadinha interna para os fãs que leem o que ele faz há vinte anos. Ele só está retomando o que já foi feito. Eu acho que ele precisa fazer histórias mais acessíveis aos novos leitores. Senão, está condenado”. Num concurso que ele batizou de “*U-Decide*”, as vendas do *Capitão Marvel* de David seriam julgadas em oposição a um novo título chamado *Marville*, que o próprio Jemas iria escrever. O título que vendesse menos seria cancelado.[179](#)

Falar merda, ser politicamente incorreto e chamar atenção era a ordem do dia para Jemas e Quesada. (“Eles têm Batman e Superman e não sabem o que fazer”, Quesada disse numa entrevista ao tratar da DC Comics. “É como ser ator pornô com um pau gigante e não deixar ele subir. Que porra é essa?”) A diferença era que, com *Marville*, o circo parecia ditar o conteúdo dos quadrinhos. Ela era alardeada como uma demonstração das técnicas narrativas que Peter David não aprendera, mas sua primeira edição cometia exatamente os erros que Jemas denunciava. *Marville* era uma mistura de esquetes satíricos, que não iam a lugar nenhum, tão lotada de piadas internas que precisava de um texto de introdução para explicar cada referência. Na primeira edição, a cópia de Superboy chamada KalAOL, filho de Ted Turner e Jane Fonda, vem do futuro de 5002 d.C. e conhece uma taxista ruiva e sensual chamada Mickey e uma policial morena e sensual chamada Lucy. Havia tiradas com Ron Perelman, mas

também com Peter David. O Homem de Ferro aparecia e, depois de manchar de sangue alguns transeuntes, soltava essa: “Eu que destruí o comércio local. Mas é só pagar um dólar por hora para os mexicanos que eles trabalham como os crioulo—”, momento que é interrompido pelo Pantera-Negra: “As pessoas não vão enxergar você com bons olhos se usar esse palavreado”. Descobriu-se que o antigo inimigo de Homem-Aranha e Demolidor, o Rei do Crime, era Spike Lee usando um boné de Malcolm X. O discurso político de *Marville* n. 1 podia ser considerado ofensivo e incendiário, não fosse tão desconcertante. Quando tinha coerência, *Marville* n. 1 virava uma arenga prolongada contra os gibis de super-herói e a cultura que cresceu ao redor dos mesmos.[180](#)

O pior de tudo era a capa, que fazia uma fusão desconfortável da lascívia da Marvel pós-Código de Ética com a mira no mercado jovem. A capa da primeira edição dava forte destaque à virilha de Mickey, sentada dirigindo seu táxi, usando biquíni e salto alto. (Ela era duplicata de Sarah Michelle Gellar, a estrela de *Buffy*.) Na capa da edição seguinte, ela aparecia numa porta, sorrindo para o leitor, sua nudez mal escondida pelos presentes de boas-vindas nos braços: pizza, cerveja, *videogames* e fitas pornô.

Enquanto isso, nas páginas internas de *Marville*, um ser divino conduz KalAOL, Mickey e Lucy através dos tempos, com tautologias a respeito dos méritos do criacionismo e da evolução. Em partes desses discursos, todos ficam nus. Na sexta edição, KalAOL retorna ao século XXI e propõe a própria série a um executivo numa editora de quadrinhos. “Esse negócio nunca vai vender”, responde o executivo.

“Como sou presidente da Marvel”, Jemas escreveu em carta aberta na última página da edição, “eu podia ignorar a contabilidade e publicar *Marville* sem me preocupar com as projeções de vendas mínimas nem com as margens compulsórias de lucro. Mas eu sou assim. Vamos falar de você”. Com isso, ele anunciou que iria ressuscitar a linha Epic, não como uma linha de quadrinhos de autor, mas como o “*Project Greenlight* da Marvel”, um concurso de propostas abertas para novatos. Chegou a sair uma sétima edição de *Marville*, mas sem história, apenas 25 páginas de texto: os conselhos de Jemas quanto à narrativa e as regras para envio de propostas.

Marville durou apenas seis meses, mas o legado medonho e bizarro de suas capas sobreviveu. Uma capa de *Thunderbolts*, que tratava de uma rede de lutadores supervilões à *la Clube da Luta*, mostrava uma jovem que brilhava de suor, coberta de machucados e sorrindo, sentada no chuveiro da academia. No alto, as palavras “Bling-Bling * Bumbum * Boxe * Bar” (Jemas incentivava seus editores a adotar chamadas de capa do tipo imperdíveis, iguais a revistas como *Cosmopolitan* e *Maxim*). Outra série, *NYX*, que tratava de jovens mutantes nas ruas, seguia o molde de *Kids*, de Larry Clark; a garota na capa da primeira edição puxava a alça do biquíni e tinha uma chupeta nos lábios. E *Trouble*, que serviu para relançar a linha Epic, tentou revitalizar os gibis românticos – imaginando versões adolescentes e sexualmente ativas da Tia May e do Tio Ben, o casal que criou Peter Parker.

Para quem via de fora, era como se Bill Jemas tivesse liberdade total e irrestrita – o que só seria verdade se Ike Perlmutter e Avi Arad não existissem. Os funcionários eram lembrados repetidamente por que Perlmutter era o proprietário mais envolvido que a Marvel já tivera. Um executivo em reunião por telefone podia ser interrompido por Perlmutter furioso, empunhando uma fatura de trinta dólares e questionando o porquê de tanto gasto. “Ele costumava andar pelos corredores e parar na sua porta”, lembrou um editor, “ficar olhando até virar uma situação desagradável e aí ia embora. Ele sempre tinha um caderninho nas mãos, como se estivesse anotando coisas sobre a pessoa”. Uma vez, quando Perlmutter ficou sabendo que funcionários tinham uma liga de Fantasy Football, a equipe voltou da reunião e descobriu que todos os computadores haviam sido confiscados. Passatempos frívolos de socialização na hora do almoço – assistir meia hora de TV, jogar Dungeons & Dragons – foram banidos da firma.

Jemas teve certo período de controle sobre o chefe israelense, chegando até a ignorar o CEO na hierarquia. “Bill respondia a Peter Cuneo”, lembrou um observador, “mas isso era só uma fachada para os investidores. O Bill na verdade respondia ao Ike. Eles conversavam aos gritos, mas por algum motivo Ike o ouvia. ‘Ele é inteligente’, Ike me dizia. Talvez porque o desafiasse”.

Mas o aliado de longa data de Perlmutter, Avi Arad, que estava tentando conseguir acordos em Hollywood na costa oeste, tinha propósitos que às vezes batiam com as propostas mais arriscadas de Jemas. Arad começou a achar que o que mais fazia era controle de danos com estrelas de Hollywood que se deparavam com exageros de sangue e tripas. Michelle Pfeiffer entrou na sala dele e disse que não levaria o filho, um fã de *X-Men*, a lojas de quadrinhos por causa da violência gratuita. George Clooney largou tratativas para interpretar Nick Fury depois que botou as mãos numa edição em que o herói asfixiava um soldado inimigo com as entranhas.

Arad começou a prestar mais atenção aos quadrinhos; ele e Jemas estavam cada vez mais se pegando pelo pescoço. Vez por outra, quando uma série MAX sobre um personagem antigo – Deathlok ou, digamos, Shanna, a Mulher-Demônio – era cortada de última hora, à boca pequena dizia-se que o material avançadinho fora considerado ameaça a acordos já iniciados com o cinema. Os planos da Marvel de mostrar Princesa Di zumbi em *X-Statix* causou furor na imprensa britânica. Mas outros disseram que quem acabou vetando a edição foram os amiguinhos insatisfeitos de Arad em Hollywood.

“O editorial foi onde tudo começou, e era uma grande fonte”, disse Arad. “São *storyboards* prontos para olhar e entender a evolução das tramas. Mas o grande negócio da empresa era o licenciamento – de tudo, desde cereal matinal até camiseta, *videogames* e tênis, o que você quiser. É daí que vem a receita forte.”

Se os quadrinhos prejudicassem a marca, tudo viria abaixo.

Com a escalada dos conflitos com Arad, Jemas também começou a ter cada vez mais problemas com funcionários, que reclamavam de seu pavio curto e sua tendência a mudar de ideia. “Bill era o cara mais esperto da sala na maioria das salas que entrava”, disse Tom Brevoort. “Mas o sucesso dele foi crescendo e Bill começou a achar que era o cara mais esperto de qualquer sala.” Quando o roteirista de *Quarteto Fantástico* não quis adotar a ideia de mudar o grupo para os subúrbios e lhes dar empregos mundanos, Jemas tirou tanto roteirista quanto artista da série. Então, fez uma sinopse de duas páginas e contratou um dramaturgo para assumir a revista.

Grant Morrison estava cada vez mais desapontado com a falta de interesse de Jemas nas propostas que tinha para novas séries, as quais queria carregar de noções complexas sobre religião e imagens deslumbrantes – revisitar os “*cosmic comics*” de Starlin e Englehart. A sequência de *Marvel Boy* dedicaria uma edição inteira à bíblia Kree “estilo total Prog Comics”; *Surfista Prateado: Ano Zero* traria o personagem da forma que Jack Kirby sempre quis, disse ele: não como Jesus, mas sim um anjo vingador, singrando as estrelas em fúria. “Resolvi que, como os filmes já estavam reproduzindo tão bem os gibis, não havia mais por que fazer gibis como se fossem filmes”, disse Morrison. “Vamos pirar mais... para que sejam os efeitos especiais que tenham de *nos* alcançar. Eu previ a demanda por novos gibis psicodélicos, complexos, bizarros, e estava mais que disposto a atender. Os ciclos giram e retorcem cada vez mais rápido, e os tentáculos debulhantes da cultura *pop* debatem-se apenas por breve período nesta fase mágico-gótica ultraviolenta, até que ligam as luzes e as crianças parecem realmente esquisitas à luz do sol. É hora de os gibis pirarem mais uma vez.”

Mas as tensões entre Jemas e Morrison cresceram, sendo o clímax um telefonema irado no qual os gritos histéricos de Jemas fizeram tremer os funcionários que passavam por perto. Quesada ligou para Morrison para acalmar os ânimos. Morrison assegurou-lhe que eram águas passadas.

Morrison, porém, havia desistido da ideia de conquistar Jemas. Na Convenção de San Diego daquele verão, a DC Comics anunciou que Morrison havia assinado contrato de exclusividade com eles. Pouco após a divulgação da notícia, o surpreso Quesada acossou Morrison na convenção e, segundo um relato, Morrison teve um breve transe de pânico antes de começar a disparar contra Jemas, que chamou de “maior babaca que já conheci”.

“Acabou, acabou!”, Morrison disparava. “A era Marvel chegou ao fim!”

Sem ter um estande da Marvel ao qual retornar – Perlmutter recusara-se a pagar naquele ano – o abalado Quesada foi autografar gibis no espaço da revista *Wizard*. No momento em que estava pensando em como substituir Morrison, o criador de *Buffy: A Caça-Vampiros*, Joss Whedon, surgiu na sua frente. Whedon era fã confesso da Marvel Comics – Buffy, aliás, era em muito baseada na personagem Kitty Pryde, dos *X-Men*. Quesada ofereceu a Whedon os roteiros de *X-Men* na mesma hora.

Alistar Whedon era exatamente o tipo de golpe que Jemas sempre defendera. Mas Jemas caiu fora antes mesmo de Whedon entregar o primeiro roteiro. “Não estávamos mais nos divertindo”, disse Jemas quando questionado sobre os motivos de sua saída. “O dinheiro começou a se empilhar, e os egos começaram a inchar.”

As edições restantes, de Grant Morrison em *X-Men*, publicadas após sua saída para a DC, foram como uma bandeira branca que se abana em resignação ao *status quo*. Em “Planeta X”, Morrison revelou que Xorn, personagem que introduzira dois anos antes como herói iconoclasta, era apenas um disfarce de Magneto. As reações confusas dos outros personagens faziam as vezes das dos fãs, tanto novos quanto antigos. “O que houve com você? O que aconteceu com o fora da lei mutante, sagaz e carismático por quem eu me apaixonei?”, perguntava um dos personagens. Outro balbuciava: “Sinto saudade do Senhor Xorn... quando ele volta?”. (“Ele era uma ficção”, retrucava Magneto. “Quantas vezes vou ter que explicar?”) Magneto assassinou Jean Grey, e então Wolverine decapitou Magneto. Alguma dúvida de que eles iriam voltar?

“A história ‘Planeta X’”, disse Morrison mais tarde, “foi em parte pensada como crítica à natureza circular e cansativa do conflito sempre presente dos X-Men contra Magneto e, por extensão, da natureza igualmente cíclica das reinvenções das franquias de heróis. Encerrei a série exatamente no ponto em que entrei... ‘Planeta X’ é embebida de um tédio cansado, de ‘meia-idade’, que tinha relação direta tanto com as minhas frustrações, desilusões e distanciamentos quanto com as de Magneto, assim como tinha a ver com a frustração sem-fim de certa fatia do público leitor maduro dos quadrinhos, para o qual nada é suficiente”. Para Morrison, cujo manifesto inicial dos *X-Men* alardeava a necessidade de evoluir, foi um clímax muito estranho.

Foi lançado um novo título, *Surpreendentes X-Men* [*Astonishing X-Men*] para comemorar a entrada de Joss Whedon. O autor trouxe de volta ao grupo sua personagem mais querida, Kitty Pryde, assim como ressuscitou Colossus. “Nada mudou”, foram as primeiras palavras de Kitty Pryde ao chegar à mansão de Charles Xavier em *Surpreendentes X-Men* n. 1. “Esse lugar foi todo destruído, mas é como se não tivesse acontecido nada. O tempo não passou. Claro que o professor mandaria reconstruir.

Para que todo mundo tivesse a sensação de estabilidade. De continuidade.” A pedido da Marvel, as fardas que Morrison havia projetado foram aposentadas, e os X-Men retornaram aos uniformes de sempre.

Em 2004, a Marvel estava empregando análise estatística para alimentar informações sobre performance de autores e personagens em algoritmos que pudessem determinar lançamentos, cancelamentos e frequência de publicação. A editora adotou o conceito de *crossovers* como nunca, com uma corrente incansável de tramas grandiosas que determinariam os rumos de diversos títulos. Por sua vez, cada um desses mega-arcos – que incluíam prólogos, epílogos e até séries mensais derivadas – alimentava o seguinte. Grandes personagens eram desmontados, morriam em explosões, sacrificavam-se, perdiam a memória, recuperavam a memória, perdiam os poderes ou revelavam-se *aliens* Skrulls transmorfos que há anos se passavam pelos personagens verdadeiros enquanto o original estava em cativeiro numa espaçonave.

As histórias eram concebidas em “cúpulas de escritores”, conferências periódicas no qual o núcleo central de roteiristas (incluindo veteranos de Hollywood como Jeph Loeb e J. Michael Straczynski) reuniam-se com os editores e martelavam os seis meses seguintes da estratégia editorial, uma versão dos quadrinhos para a sala de roteiro das séries de TV. O nível de profissionalismo era alto, com atenção especial ao escalar de cada trama proposta. E ninguém nessa nova cepa de roteiristas – Brian Michael Bendis, Mark Millar e, mais tarde, Ed Brubaker e Matt Fraction – reclamava em público da interferência editorial nem da falta de participação nos lucros. Eles haviam feito seus nomes à base de projetos incomuns e ambiciosos em editoras menores, mas na Marvel entravam sabendo como era o jogo. Na indústria de quadrinhos do século XXI, quem se dava melhor era quem não tinha ilusão quanto à prioridade da viabilidade comercial em relação à expressão individual. (Em troca das contribuições, eles eram recompensados com a oportunidade de publicar material autoral pela Marvel, por meio de uma nova linha chamada Icon. A divulgação desses títulos ficava toda a cargo deles.)

O visual fortemente baseado em referência fotográfica de *Os Supremos* virou padrão. O Universo Marvel aproximava-se da vida real ou pelo menos do que se pode imaginar como adaptação em CGI. E, numa espécie de retorno às tramas de Stan Lee no início dos anos 1970 sobre piquetes em universidades e LSD, muitas das grandes sagas faziam aceno às manchetes sem se dar ao trabalho de assumir posicionamento.

ENTREVISTADOR: Você queria que a história servisse de fórum para discussão da pena capital ou... da pena capital antecipada?

BRIAN MICHAEL BENDIS: É uma discussão entre os personagens, mas não se está tentando pregar nada. Eu mesmo não tenho opinião formada.

Em *Guerra Secreta* [*Secret War*] (cujo próprio nome fazia aceno à avó das sagas Marvel), Manhattan era atacada em retaliação por operações secretas que o diretor da S.H.I.E.L.D., Nick Fury, havia realizado na terra natal de Doutor Destino, a Letônia. Em *Guerra Civil* [*Civil War*], o governo dos EUA reage ao perigo potencial promulgando a Lei de Registro dos Super-Heróis, que levou a um cisma entre os que apoiavam o reforço no controle (tais como Homem de Ferro) e os que defendiam a liberdade civil (tais como Capitão América).

Ao fim de *Guerra Civil* – a qual, após ser reunida em coletâneas, empilhava-se em duas dúzias de livros –, Homem de Ferro era o novo diretor da S.H.I.E.L.D., o Capitão América fora assassinado, e o Homem-Aranha revelara sua identidade secreta ao mundo. Nenhuma dessas mudanças iria durar.

“Há uma velha piada sobre a morte no mundo dos quadrinhos”, explicou um editorial no *Wall Street Journal* ao saber da morte do Capitão América. “Ninguém permanece morto, com exceção de Bucky, Jason Todd [da DC] e do Tio Ben.” Mas a dita Cláusula Bucky nem valia mais – com exceção do último, todos esses personagens haviam retornado em anos recentes. Revelou-se, aliás, que Bucky Barnes fora um assassino soviético de braço biônico nas décadas passadas desde a Segunda Guerra Mundial. Agora ele era o novo Capitão América, e Steve Rogers, o Capitão original, havia saído de cena – só por alguns meses, até se descobrir que ele havia sido alvejado por uma arma que simplesmente “o congelou no espaço-tempo”.

Por mais que o Homem-Aranha houvesse tirado a máscara, também não houve grande ameaça no *status quo*. As cúpulas criativas já haviam armado um *diabolus ex machina* para se livrar da história. Para salvar a vida de Tia May, o Homem-Aranha fez um acordo com o vilão Mefisto, que também apagou a memória do público quanto à sua identidade e desfez o casamento elefante-branco com Mary Jane. Por certo período, discutiu-se a ideia de trazer Gwen Stacy de volta dos mortos.

Para os que não eram centrais no comitê de planejamento das histórias Marvel, as desorientações e interdependências do Universo Marvel podiam ser intimidadoras. “É tudo tão conectado que minha cabeça não dá conta”, disse Joss Whedon ao decidir deixar *Surpreendentes X-Men*. “Eu meio que prefiro o Hulk no canto dele, o Capitão no dele, aí você compra uma vez por mês, se anima... Com certeza tem personagens de que eu gosto, mas não tenho ideia se vão estar mortos, reformulados, Ultimizados ou de uniforme negro quando eu conseguir chegar a eles.”

Durante uma teleconferência em abril de 2005, a Marvel Studios anunciou que havia feito um acordo extrajudicial quanto ao processo movido por Stan Lee. Lee recebeu US\$ 10 milhões e continuaria a receber seu estipêndio anual. “Nosso acordo com Stan encerrou todos os direitos sobre lucros futuros”, Peter Cuneo anunciou a investidores. “Ambos os lados supõem que ele queria um acerto não só quanto ao passado, mas também quanto ao futuro.”

O futuro era o verdadeiro motivo para a convocação. No último ano, Avi Arad e o COO David Maisel vinham trabalhando no plano de a Marvel financiar seus próprios filmes, por meio de uma estrutura comercial singular na qual a Merrill Lynch botaria US\$ 525 milhões para a Marvel produzir filmes de dez personagens. Os orçamentos iriam de US\$ 45 milhões a US\$ 165 milhões, e a Marvel deixaria os direitos cinematográficos como caução. Alguns consideraram um risco.

Arad não. Nos últimos sete anos, a empresa havia virado praticamente um depósito de franquias para Columbia (os filmes do *Motoqueiro Fantasma* e os dois do *Homem-Aranha*), Fox (três filmes de *X-Men*, *Demolidor*, *Elektra* e *Quarteto Fantástico*, este ainda por sair) e New Line (três *Blade*), sendo que os estúdios haviam arrecadado US\$ 3,6 bilhões na bilheteria mundial. Só em *Homem-Aranha* e *Homem-Aranha 2*, a

Columbia ficou com quase US\$ 1,6 bilhão; a Marvel levou US\$ 75 milhões, e nem um centavo dos DVDs. “Ninguém sabe melhor do que nós como fazer nossos personagens ganharem vida perante o público”, disse Arad. “Só queremos nossa parte.”

A estratégia era acossar o mercado com filmes sobre cada integrante dos Vingadores; eles recuperariam os direitos sobre *Homem de Ferro* da New Line; lançariam *Capitão América* e *Thor*; iam até refazer *Hulk*, que fora uma decepção para a Universal em 2003. O golpe final seria construir familiaridade com a marca Vingadores e combinar as franquias num mega filme com todos os personagens.

Mas, quando o acordo estava armado, Arad e Maisel entraram em conflito quanto à velocidade de produção dos filmes, como alocar orçamentos e quais personagens usar. Assim como Ike Perlmutter já dera preferência a Arad frente a Stan Lee e Bill Jemas, agora depositava sua fé em Maisel. Menos de um ano depois de o Marvel Studios ganhar independência, Arad pediu demissão. Vendeu suas ações e saiu com US\$ 59 milhões no bolso.

Homem de Ferro, o primeiro filme autofinanciado da Marvel Studios, arrecadou US\$ 100 milhões no fim de semana de estreia. Depois dos créditos, teve-se uma prévia do que estava por vir: Nick Fury (Samuel L. Jackson, exatamente como *Os Supremos* havia imaginado) surgia no apartamento de Tony Stark para falar da “Iniciativa Vingadores”. O círculo estava se fechando. As complexidades entrelaçadas do Universo Marvel, em toda a sua glória, seriam replicadas em forma de franquias sinérgicas de Hollywood.

No primeiro fim de semana de maio de 2012, *Vingadores* quebrou o recorde de bilheteria de maior estreia na história do cinema. Uma semana depois, já havia rendido mais de US\$ 1 bilhão pelo mundo.

“Na época em que a garotada criou esses gibis, eles já ficavam contentes só de ter serviço”, Arad filosofou em 2012. “Fazem o filme, o filme faz sucesso, e de repente eles vêm dizer: ‘Peraí, qual é a minha parte?’. É da natureza humana. Se um criador quer fazer seu quadrinho e publicar por conta própria, e fazer grande sucesso, como o que fez McFarlane, a prerrogativa é dele. Se querem trabalhar numa empresa e ter garantia de tantas páginas por mês e assim por diante, o negócio é outro. Então: tem

gente que acha que fez isso, por isso merece aquilo e... eu não lembro de nenhum deles na jornada que é tentar transformar essas coisas em filme. E, pode crer, é bem mais complicado fazer um filme do que publicar um gibi.”

Algumas das jornadas desses garotinhos alegres, agora na terceira idade, eram mais pesadas que outras. Quando o ex-artista de *X-Men* Dave Cockrum foi parar no hospital dos veteranos do Brooklyn com pneumonia, Neal Adams falou com a Marvel e sugeriu a eles que fizessem algo para ajudar o criador de Noturno, Tempestade e Colossus. O escritor Clifford Meth chamou atenção para o assunto em seu site sobre quadrinhos. Os advogados da Marvel ficaram com medo de estabelecer precedente. “Queriam que Dave assinasse um papel, mas não mostrasse esse papel a ninguém”, Adams disse ao *Comics Journal*, que informou que Cockrum receberia US\$ 200 mil. Cockrum disse: “estou muito contente com tantas pessoas que se importam com meu trabalho e comigo. Parece que voltei a uma grande família”.¹⁸¹ Cockrum faleceu em novembro de 2006 em decorrência de complicações do diabetes.

Em 2007, Gary Friedrich, que fora editor da Marvel junto a Roy Thomas em meados dos anos 1960, processou a Marvel para reaver os direitos sobre Motoqueiro Fantasma. Embora Roy Thomas e o artista Mike Ploog também reclamassem crédito por aspectos da criação do personagem, fora Friedrich que recebera o reconhecimento “concebido e escrito por” na página de abertura da primeira história do Motoqueiro e que fora citado no “Bullpen Bulletins” por ter “sonhado a coisa toda”. Mas a Marvel sustentou que Friedrich havia aberto mão de seus direitos, primeiro no verso de seu cheque e depois num acordo de *work-for-hire* de 1978; a editora também abriu um processo inverso contra Friedrich por vender produtos de Motoqueiro Fantasma autografados sem autorização. Um juiz distrital decidiu a favor da Marvel. Friedrich, que passava necessidades – estava desempregado e sofrendo de uma doença no fígado –, aceitou pagar à Marvel US\$ 17 mil de indenização.

Roy Thomas escreveu ocasionalmente para a Marvel Comics até 2007, mas passava a maior parte de seu tempo como editor da *Alter Ego*, versão repaginada do fanzine sobre quadrinhos que editava antes de se tornar roteirista profissional.

Steve Gerber faleceu em fevereiro de 2008 de fibrose pulmonar idiopática. “Tem gente que só sabe escrever e não faz mais nada”, disse Mary Skrenes, sua ex-parceira de roteiros e namorada. “Steve, infelizmente, era desse tipo. E as pessoas deviam saber que os gibis são um lugar para se começar e depois seguir adiante. Mas ele não curtia animação, nem televisão. Ele gostava de gibi.”

Steve Ditko ainda cria quadrinhos em preto e branco de baixo orçamento no seu estúdio de Manhattan. Em 2008, os originais de *Amazing Fantasy* n. 15, a primeira aparição do Homem-Aranha, foram doados anonimamente à Biblioteca do Congresso. Um repórter do *Chicago Tribune* tentou contato com Ditko por telefone. “Não dou a mínima” foi seu único comentário.

No início de 2009, Len Wein, que criara Wolverine com John Romita, compareceu à estreia de *X-Men Origens: Wolverine*, estrelando Hugh Jackman. “Nunca vi um centavo das minhas coisas na Marvel, tampouco recebi crédito no filme do Wolverine”, disse Wein. “Hugh Jackman é um cara muito querido e na estreia ele disse ao público que devia sua carreira a mim e fez uma mesura. Foi gratificante e muito gentil da parte dele. Mas eu preferia um cheque.”

Todd McFarlane, Marc Silvestri, Erik Larsen e Jim Valentino continuaram sócios na Image Comics.¹⁸² McFarlane, aquele que já fora candidato a jogador profissional de beisebol, adquiriu as bolas dos *home-runs* de Mark McGwire, Sammy Sosa e Barry Bonds, somando um total de US\$ 3,7 milhões.

Jim Lee vendeu seu estúdio, a Wildstorm, à DC Comics, e continuou a supervisionar a linha de HQs do estúdio. Em 2010, foi nomeado *co-publisher* da DC Comics.

Chris Claremont continuou a escrever, vez por outra, várias séries relacionadas aos X-Men. Ao lembrar de seu período como estagiário da Marvel no fim dos anos 1960, ele disse: “Lembro de ver Jerry Siegel, que na época trabalhava de revisor, tentando conseguir serviço com os editores. Agora olho para as bancas, vejo gibis de tantos personagens que eu criei, e a Marvel nem deixa eu tocar nas histórias”. Em 2009, Claremont começou a escrever uma série chamada *X-Men Eternamente* [*X-Men Forever*], história passada num universo alternativo baseada na

ideia de que os personagens estavam exatamente como ele os havia deixado em 1991. A revista foi cancelada em 2010.

Marv Wolfman, Steve Englehart, Jim Starlin, Jim Shooter, Frank Miller e John Byrne continuaram a escrever e desenhar quadrinhos para várias editoras – menos a Marvel.

Em 31 de agosto de 2009, depois de meses de negociação, a Walt Disney Company anunciou que estava comprando a Marvel Entertainment por aproximadamente US\$ 4 bilhões. Isaac Perlmutter ficaria com quase um terço do valor.

Em questão de semanas, o filho e as filhas de Jack Kirby entregaram 45 notificações de recuperação de direitos autorais à Marvel, assim como à Disney, à Sony Pictures, à Universal Pictures, à Twentieth Century Fox, à Paramount Pictures e outras, por conceitos que Kirby havia criado entre 1958 e 1963. O advogado dos herdeiros de Kirby reuniu declarações de Jim Steranko, Joe Sinnott, Dick Ayers e Neal Adams; a Marvel ligou para Roy Thomas, John Romita, Larry Lieber e Stan Lee para buscar depoimentos. Entre os documentos que se apresentaram estava um contrato assinado por Jack Kirby em 1972, que concedia à editora direitos sobre todas as suas criações. (Ainda não se sabe ao certo por que Kirby teria assinado este acordo dois anos após deixar a Marvel.)

“É importante declarar do que esta medida não trata”, escreveu a juíza distrital Colleen McMahon, de Nova York, em sua decisão de 2011, “ao contrário de certos relatos recentes na imprensa... o presente caso não põe em discussão se é Jack Kirby ou Stan Lee o verdadeiro ‘criador’ dos personagens Marvel, nem se Kirby (e outros artistas *freelancers* que criaram personagens de quadrinhos de *status* icônico, tanto para a Marvel quanto para outras editoras) foi tratado de forma ‘justa’ pelas empresas que enriqueceram com base nos frutos de seu labor”.

Trata, igualmente, de o trabalho de Kirby qualificar-se como *work-for-hire* segundo a Lei do Copyright de 1909, da forma como é interpretada pelos tribunais, acima de tudo o Tribunal de Apelação do Segundo Circuito. Se qualificado, a Marvel é detentora dos direitos sobre as obras de Kirby, seja isso “justo” ou não. Se não, os herdeiros Kirby possuem direito legal de retomar esses direitos, não importando aí o impacto de aquisições

corporativas recentes ou de lucros de filmes “arrasa quarteirão” já produzidos ou em produção.

A juíza, contudo, decidiu “que não há questões autênticas nem evidência substancial, de forma que as obras de Kirby são legítimo *work-for-hire* de acordo com o significado estabelecido pela Lei do Copyright de 1909”. O advogado da família Kirby declarou que eles iriam recorrer da decisão.

Em anos recentes, Stan Lee fez participações como ele mesmo em episódios de *The Big Bang Theory* e *Entourage* e em 2006 foi apresentador de um *reality show* chamado *Quem quer ser super-herói?*. Ele também fez participações especiais em quase todos os lançamentos do Marvel Studios no cinema. Em 2011, aos 88 anos, recebeu uma estrela na Calçada da Fama de Hollywood. À véspera do lançamento de *Vingadores*, foi questionado se a indústria dos quadrinhos fora justa com seus criadores. “Não sei”, respondeu. “Não tive motivo para pensar nessas coisas.”

Fez uma pausa e prosseguiu. “Eu acredito que, se alguém cria alguma coisa e essa coisa faz muito sucesso, quem quer que esteja recebendo a recompensa deveria deixar a pessoa que criou compartilhar dessa recompensa. Isso é certo. Mas em grande parte, isso é... vai além da criação. Tem muita gente envolvida na organização de uma empresa, e ninguém sabe ao certo quem criou, é só o serviço que essa gente tem, entende?”

Roteiro e arte na linha Marvel estão mais sofisticados do que nunca, em todos os sentidos, feito notável ao considerar-se que a supervisão é feita por um grupo relativamente pequeno de editores, trabalhando num espaço físico menor do que já foi. O “Bullpen” da Marvel é uma série de cubículos com partições de vidro, nos quais os funcionários conduzem arquivos digitais ao longo do processo de produção. Os visitantes da firma têm de assinar um acordo de confidencialidade antes de passar da recepção.

Os quadrinhos voltaram às vistas do grande público, e republicações em coletâneas brochuras ou capas duras luxuosas finalmente enchem as estantes das livrarias. Mas a indústria editorial está cada vez mais em perigo, e a Marvel Comics ainda precisa encontrar solução para o desafio

perene de ampliar seu público. Em 2011, as duas edições mais vendidas da editora foram as que trouxeram a morte da versão Ultimate do Homem-Aranha (167 mil exemplares) e a morte do Tocha Humana (144 mil exemplares). A cobertura midiática desses acontecimentos provavelmente vai sofrer um decréscimo de atenção se a Marvel continuar a fazer furor com mortes que não têm durabilidade.

A idade mediana do consumidor mensal de quadrinhos Marvel paira em torno dos trinta anos, de forma que a maioria dos leitores assistiu os ciclos narrativos repetirem-se diversas vezes. Os fãs reclamam das mortes, ressurreições e sagas, mas em acessos coletivos de repetição compulsiva, votam afirmativamente com seus dólares (os títulos mais baratos custam US\$ 2,99 cada). Isso aponta para um desafio central à franquia comercial narrativa, desafio que existia muito antes de Stan Lee dizer a seus editores e roteiristas que queria apenas a “ilusão” de mudança: as histórias contadas por imaginações livres arriscam não só a integridade de marcas corporativas, mas, aos olhos dos leitores de longo prazo, o enredo sagrado que se formou ao longo das décadas, por centenas de mãos. Os gibis que ficam ao largo do grande enredo e das sagas sofrem desvantagem comercial. Para os leitores linha-dura da Marvel, são histórias que não contam; são desvios “imaginários” da saga canônica. “Eu não queria que fosse assim”, disse Axel Alonso, que em 2010 sucedeu Joe Quesada no cargo de editor-chefe, “mas a questão é que a maneira infalível de fazer um título mensal atingir o pico é interligar com uma saga. Quem manda no *zeitgeist* é o cara ou a menina que entra na loja de quadrinhos na quarta-feira, e eles querem saber se [a edição] conta. E a única forma de eles saberem que conta é quando os outros dizem que conta porque está interligada com outra série maior”.

Em certo momento – é impossível dizer precisamente quando –, décadas de continuidade excedem a capacidade do cérebro humano. Assim, o Universo Marvel continua a evoluir, a recuar, a tomar desvios. As adaptações para o cinema fazem uma salada com base em diversas interpretações pregressas dos personagens, acrescentam outras invenções e, para alcançar públicos mais amplos, acabam suplantando as versões “oficiais” da mitologia. As manifestações múltiplas de Capitão América, Homem-Aranha e X-Men oscilam em realidades elásticas, repassadas de

um administrador temporário a outro. Às suas jornadas heroicas eternamente se negará um fim.

[179](#). Um terceiro título, um pastiche de *Batman e Robin* chamado *Aventuras Aventurescas* [*Ultimate Adventures*], escrito por Ron Zimmerman (convidado frequente do programa de rádio de Howard Stern), foi acrescentado posteriormente à disputa. O *Capitão Marvel* de Peter David saiu vitorioso. (N. do A.)

[180](#). Jemas ofereceu o serviço de dialogar *Marville* a Steve Gerber, que se recusou por conta da forma como a série retratava Paul Levitz, presidente da DC. “Eu não estava a fim de tomar parte na deturpação de uma pessoa que eu conhecia havia trinta anos e que considero amigo”, Gerber escreveu posteriormente. (N. do A.)

[181](#). Pouco tempo depois, Meth escreveu que os *royalties* pararam de entrar, mas num e-mail de 2011 declarou que “cada centavo” do “generoso acordo foi pago pela Marvel a Dave Cockrum”. Os termos ainda são confidenciais. (N. do A.)

[182](#). Rob Liefeld voltou à sociedade em 2007. (N. do T.)



Stan Lee e Jack Kirby em 1965.

NOTA DO AUTOR

Existem vantagens em ler Gibis antigos no seu formato original, com toda sua magnificência de papel barato e impressão fora de registro. A impressão policromática reticulada rendia uma textura visual singular, e os anúncios e seções de cartas – que são cortados das republicações – dão contexto inestimável à experiência de leitura. Mas é claro que os gibis originais, principalmente se publicados antes de 1965, são inacessíveis se você não for um colecionador dos mais sérios. Graças às coletâneas/arquivo, nunca houve melhor momento para ler os quadrinhos de décadas passadas. Para quem quer organizar sua biblioteca com volumes numerados, há uma variedade de edições em capa dura a preço acessível a obras clássicas que antes só chegavam aos colecionadores. Nos EUA, há uma série chamada Marvel Masterworks¹⁸³ que publica muitas das séries mais famosas da editora em ordem cronológica (embora sejam organizadas por título e não por autor, o que destaca a importância do personagem sobre o criador). Nos últimos anos, muitas destas também foram publicadas em edições brochura, o que torna estas histórias raras ainda mais acessíveis.

Para mais informações sobre como encontrar quadrinhos clássicos – e *links* para páginas originais, fotografias dos autores e algumas dicas sobre como adquirir antigos gibis Marvel – visite www.seanhowe.com (em inglês).

¹⁸³. No Brasil, essa coleção recebe o título “Biblioteca Histórica Marvel” (editora Panini) desde 2007. A seleção é restrita a poucos títulos, se comparada à coleção original, mas mantém-se o mesmo padrão gráfico de capa dura e papel *couché*. (N. do T.)

AGRADECIMENTOS

Boa parte deste livro baseia-se nas memórias particulares de mais de 150 indivíduos, assim como de parentes desses indivíduos, que trabalharam na Marvel Comics ou com a Marvel Comics e suas diversas empresas-mãe entre 1939 e os dias atuais. Sou profundamente grato pela generosidade dos seguintes, bem como daqueles que preferiram falar comigo na condição de anonimato.

Leonard Ackerman, Marcia Amsterdam, Avi Arad, Lou Bank, Marcia Ben-Eli, Irwin E. Billman, Charles Brainard, Tom Brevoort, Eliot R. Brown, Frank Brunner, Steve Buccellato, Rich Buckler, Bob Budiansky, Paul Burke, Roger Burlage, Kurt Busiek, Mary Mac Candalerio, Mike Carlin, Rusty Citron, Chris Claremont, Gene Colan, Gerry Conway, Peter David, Tom DeFalco, J. M. DeMatteis, David DePatie, Buzz Dixon, Jo Duffy, Matt Edelman, Scott Edelman, Steve Englehart, Lloyd Feinstein, Danny Fingerroth, Linda Fite, Frank Fochetta, Matt Fraction, Stuart Freedman, Bruce Jay Friedman, Josh Alan Friedman, Mike Friedrich, Chuck Fries, Jim Galton, Peter Gillis, Stan Goldberg, Iden Goodman, Roberta Goodman, Alan Gordon, Bert Gould, Steven Grant, Robin Green, Glenn Greenberg, Bob Hall, Larry Hama, Ed Hannigan, Arnold Hano, Bonnie Hano, Dean Haspiel, Glenn Herdling, Michael Z. Hobson, Henry Homes, Richard Howell, Donald Hudson, Nanette Jacovitz, Al Jaffee, Marie Javins, Bill Jemas, Arvell Jones, Barry Kaplan, Nancy Shores Karlebach, Terry Kavanagh, David Anthony Kraft, Tony Krantz, Alan Kupperberg, Tina Landau, Sven Larsen, Batton Lash, Stan Lee, Steve Lemberg, Jason Liebig, Irwin Linker, Margaret Loesch, Laverne Lund, Ralph Macchio, David Mack, Howard Mackie, Arthur Marblestone, Elaine Markson, Frances McBain, Don McGregor, Mary McPherran, Will Meugniot, David Michelinie, Al Milgrom, Bobby Miller, Frank Miller, Michael Minick, Doug Moench, Bobby Moore, Stuart Moore, Nancy Murphy, Fabian Nicieza, Ann Nocenti, Amy Kiste Nyberg, Denny O'Neil,

Patrick Daniel O'Neill, Jimmy Palmiotti, Rick Parker, Ann Picardo, Nancy Poletti, Carl Potts, Mark Powers, Ivan Prashker, Joe Quesada, Devon Quinn, Benjamin Raab, William Rabkin, Matt Ragone, Shirrel Rhoades, Diane Robbins, Jean Robbins, Mike Rockwitz, John Romita, Bob Rosen, Steve Saffel, Jim Salicrup, Mary-Jane Salk, Peter Sanderson, Mike Sangiacomo, Andy Schmidt, Diana Schutz, Stu Schwartzberg, Jim Shooter, Ed Shukin, Carl Sifakis, Steve Skeates, Evan Skolnick, Mary Skrenes, Roger Slifer, Ivan Snyder, Jim Starlin, Flo Steinberg, Jim Steranko, Amy Goodman Sullivan, Sheri Sunabe, Roy Thomas, Rob Tokar, Herb Trimpe, Chris Ulm, Ellen Vartanoff, Irene Vartanoff, Mark Waid, Len Wein, Alan Weiss, Marv Wolfman, Gregory Wright, Nel Yomtov, Ron Zalme.

Por terem dividido comigo documentos, pesquisas e sugestões, gostaria de agradecer aos seguintes:

Jim Amash, Vinnie Bartilucci, Robert Beerbohm, Blake Bell, Daniel Best, Nick Bowler, Massimiliano Brighel, Scott Brown, Norris Burroughs, Nick Caputo, Thom Carnell, Todd Casey, Clark Collis, Caleb Crain, Sloane Crosley, Bill Dineen, Brad Elliott, Michael Feldman, Stephen Fishler, David Folkman, Nikki Frakes, David Gaddis, Aileen Gallagher, Thom Geier, Jason Geyer, Ian Gittler, Glen David Gold, Aaron Goodman, Gary Groth, David Hajdu, Jim Hanley, Mark Harris, John Hilgart, Gina Hirsch, Timothy Hodler, Erin Howe, Gary Howe, Valerie Howe, David Hyde, Christopher Irving, Dave Itzkoff, Nat Ives, Steve Kandell, Arie Kaplan, George Khoury, Wook Kim, Carrie Klein, Jeff Klein, Chuck Klosterman, Ernie Knowles, Peggy Knowles, Claudine Ko, Seth Kushner, Batton Lash, Edgar Loftin, Lisa Lucas, Heidi MacDonald, Melissa Maerz, Robert Stanley Martin, Clifford Meth, John Jackson Miller, Greg Milner, John Morrow, Frank Motler, Noel Murray, Will Murray, Dan Nadel, Evie Nagy, Sean O'Heir, Vince Oliva, Barry Pearl, Leonard Pitts Jr., Ken Quattro, Jordan Raphael, Phoebe Reilly, Eric Reynolds, Steven Rowe, Chris Ryan, Marc Schuricht, Mark Schwartzbard, Rob Sheffield, Nancy Sidewater, Gabe Soria, Alexis Sottile, Matthew Specktor, Tom Spurgeon, Tucker Stone, Tim Stroup, Peter Terzian, Maggie Thompson, Stephen Thompson, Steven Thompson, Derek Van Gieson, Dr. Michael J. Vassallo, Lou Vogel, Michael Weinreb, Douglas Wolk e Josh Wolk.

Kira Garcia, Joe Quigley, Cat Tyc e Shawn Wen auxiliaram nas transcrições. Agradecimentos à Cheryl's Global Soul pelo ambiente de trabalho, e à Roger's Time Machine pelo acesso à biblioteca.

Embora este não seja um relato “oficial” da história da Marvel, Arune Singh, da Marvel, e Jeff Klein, da DKC, foram inestimáveis para intermediar entrevistas e ótimos parceiros de trabalho. Agradecimentos a Gregory Pan pelas conversas amigas.

Meu agente virtuose, Daniel Greenberg, incentivou este projeto desde o princípio e deu orientação sagaz e bom humor ao longo de toda a sua evolução. Agradeço a ele e sua equipe, principalmente Monika Verma, na Greenberg-Levine. Na HarperCollins, meu gracioso editor Tim Duggan passou como um *laser* para criar foco naquele manuscrito intragável; suas contribuições foram indispensáveis. A assistente de Tim, Emily Cunningham, navegou pelas várias alterações das várias peças componentes do livro com ânimo e eficiência sensacionais. Rakesh Satyal e Jonathan Burnham foram defensores do projeto já de saída; tenho imensa dívida com eles pelo apoio e pelo incentivo. Milan Bozic fez o *design* dessa capa absurda de tão perfeita. Agradecimentos também a David Koral, Tom Pitoniak, Beth Silfin, Kate Blum e Katie O'Callaghan, assim como a Jaime Wolf na Pelosi Wolf Efron & Spates.

Possuo a imensa sorte de ter sido acompanhado por um cérebro coletivo de correspondentes geniais e primeiros leitores: Andy Greenwald, Joe Gross, Andrew Hultkrans, Jonathan Lethem, Alex Pappademas, Brian Raftery, Gabriel Roth, Gabe Soria e Chris Sorrentino.

Emily Condon, sempre brilhante, dedicou mais tempo a este livro do que se podia esperar de qualquer pessoa que não o autor creditado; só posso chamar de uma contribuição extraordinária quanto ela ajudou a lhe dar forma. Estou em dívida eterna por sua dedicação, sua paciência e pela inspiração.

Por fim, agradeço aos meus pais, que me lançaram nesta jornada, e cujo exemplo ainda é o que determina meus rumos.

NOTAS

Observação do autor: Se o contrário não estiver dito, todas as aspas provêm de entrevistas pessoais realizadas entre 2008 e 2012.

PRÓLOGO

“Tomou alguns dias”: Stan Lee, com George Mair, *Excelsior!* Fireside, 2002.

“A Marvel estava literalmente”: Gary Groth, “I’ve never done anything half-heartedly”, *Comics Journal* 134, fevereiro de 1990.

“A Marvel expande”: “Ok, you passed the 2-S test – Now you’re smart enough for comic books”, *Esquire*, setembro de 1966. A lista de “28 pessoas que valem” saiu na edição de setembro de 1965.

“Não é todo mundo que sabe”: “Bullpen Bulletins”, fevereiro de 1966.

“Acho que funciona”: carta a Jerry Bails, 9 de janeiro de 1963.

1

A Eastern foi para o buraco: a entrada de Martin Goodman no negócio de revistas foi documentada com níveis variados de precisão. *Marvel: Five Fabulous Decades of the World’s Greatest Comics*, de Les Daniels (Abrams, 1991), foi um dos primeiros livros a tratar do assunto; a magnífica pesquisa na introdução de Will Murray ao *Golden Marvel Comics Omnibus* (Marvel, 2009) forneceu diversas correções e incluiu novas descobertas. *The Secret History of Marvel Comics: Jack Kirby and the Moonlighting Artists at Martin Goodman’s Empire* (Fantagraphics, 2013), de Blake Bell e Dr. Michael J. Vassallo, que enfoca as publicações *pulp* de Goodman, amplia esta investigação.

“Se você tiver um título que pega”: “Big business in pulp thrillers”, *Literary Digest*, 23 de janeiro de 1937.

“O ninho do nepotismo”: Joe Simon, *Comic Book Makers*, Vanguard, 2003. Os dados sobre as origens das revistas em quadrinhos nos EUA provêm de Robert Lee Beerbohm e Richard D. Olson, “The American comic book: 1929 – present”, *The Official Overstreet Comic Book Price Guide*,

Gemstone, 2008; Bradford Wright, *Comic Book Nation*, Johns Hopkins, 2001; Mike Benton, *The Comic Book in America*, Taylor, 1989.

A primeira revista em quadrinhos da Marvel foi publicada: Matt Nelson, “Marvel #1 vs. Motion Picture Funnies Weekly #1: the chicken or the egg?”, *Classicsincorporated.com*.

Vendeu 800 mil: Arthur Goodman dividiu essa informação em diálogo com Stephen A. Fishler em 1983.

Simon (...) ganhava sete dólares: Simon, *Comic Book Makers*.

“Uma vez minha mãe quis”: *Hour 25*, programa de rádio, por volta de 1986.

“Ficava esperando atrás do muro”: entrevista com Leonard Pitts, não publicada.

“Passei a noite inteira rabiscando”: Simon, *Comic Book Makers*.

“Essa porcaria não vai durar”: *idem*.

“Ele não era muito chegado nos outros”: Jim Amash, “Simon says”, *Alter Ego* 76, março de 2008.

Sobre o primeiro dia de Shores: Mark Evanier, “Jack FAQs”, *Jack Kirby Collector* 44, outono de 2006.

“Parecia que era todo feito de vidro”: Stan Lee, *History of Marvel*, esboço de livro não publicado, fim dos anos 1980.

Demitido recentemente de um emprego menor: Lee, a Mair, *Excelsior!*

A descrição da sede da Timely baseia-se em entrevistas com autores, assim como em Jim Amash, “A long glance at Dave Gantz”, *Alter Ego* 13, março de 2002, e Amash, “Simon says”.

“Esse aqui é meu sobrinho”: Amash, “Simon says”.

“E quando o roteiro voltava”: Amash, “Simon says”.

“Jack ficava na mesa”: palestra de Stan Lee, San Diego Comic-Con, 1975.

“Passamos o fim de semana inteiro”: entrevista de Roy Thomas com Bill Everett, publicada em *Timely Presents: Human Torch*, Marvel, 1999.

Dormiram em turnos: Jim Steranko, *Steranko History of Comics*, Supergraphics, 1970.

“Acho que vocês estão inventando”: Simon, *Comic Book Makers*.

“Da próxima vez que eu ver”: John Morrow e Glen Musial, “More than your average Joe”, *Jack Kirby Collector* 25, agosto de 1999.

“Não importa quantos títulos”: atribuído a Al Jaffee em Gary Groth, “Face front, true believers: the comics industry sounds off on Stan Lee”, *Comics Journal* 181, outubro de 1995.

Em menos de dois anos: os dados provêm das seguintes fontes, por meio de *Comic Book Nation*, de Bradford Wright: “The comics and their audience”, *Publishers Weekly*, 18 de abril de 1942; “Superman Scores”, *Business Week*, 18 de abril de 1942; “Escapist paydirt”, *Newsweek*, 27 de dezembro de 1943.

“Às vezes lançávamos”: Jim Amash, “I let people do their jobs!”, *Alter Ego* 11, novembro de 2001.

“Nós sempre tínhamos reserva”: Amash, “I let people do their jobs!”.

Lee mudou-se para um quarto: Blake Bell, *I Have to Live with This Guy*, TwoMorrows, 2002.

“Como se vê nos filmes”: Jordan Raphael e Tom Spurgeon, *Stan Lee and the Rise and Fall of the American Comic Book*, Chicago Review Press, 2003.

“Me apaixonei umas cem vezes”: David Anthony Kraft, “The Foom interview: Stan Lee”, *Foom* 17, março de 1977.

“Eu tinha três secretárias”: Kraft, “The Foom interview: Stan Lee”.

90%: Bradford, *Comic Book Nation*.

Eles trocaram o quarto andar: Edward Lewine, “Housing history: sketching out his past”, *The New York Times*, 9 de setembro de 2007.

“Não, obrigado, quem sabe mais tarde”: Bruce Jay Friedman, *Lucky Bruce*, Biblioasis, 2011.

“A gente ouviu com frequência”: Michael Vassallo, “A Timely talk with Allen Bellman”, *Comcartville.com*, 2005.

Ayers doou: David Hajdu, *The Ten-Cent Plague*, Farrar, Straus & Giroux, 2008.

“O papo não era mais”: Jules Feiffer, *The Great Comic Book Heroes*, Dial, 1965.

“Foi a coisa mais difícil”: Hajdu, *The Ten-Cent Plague*.

“Se o Stan Lee ligar”: Jon B. Cooke, “John Romita: Spidey’s Man”, *Comic Book Artist* 6, outono de 1999.

Meia dúzia de artistas: segundo pesquisa do Dr. Michael J. Vassallo, eram Dick Ayers, Dan DeCarlo, Al Hartley, Jack Keller, Morris Weiss e Joe Maneely.

Steve Ditko, carinha tranquilo: Blake Bell, *Strange and Stranger: The World of Steve Ditko*, Fantagraphics, 2008.

“Jack nunca gostou”: John Morrow, “Would you like to see my etchings?”, *Jack Kirby Collector* 10, abril de 1996.

“Eu preferia desenhar”: Mark Evanier, *Kirby: King of Comics*, Abrams, 2008.

“Parece um navio afundando”: Roy Thomas e Jim Amash, “To keep busy as a freelancer, you should have three accounts”, *Alter Ego* 31, dezembro de 2003.

2

“Estamos tentando”: Carta a Jerry Bails, 29 de agosto de 1961.

Quando Lee pediu a Steve Ditko: Steve Ditko, “A mini-history: 13. ‘speculation’”, *The Comics*, 14 (agosto de 2003). Encontra-se mais sobre a conexão Homem-Aranha/Mosca em Joe Simon, *Comic Book Makers*. Num depoimento de 2010, gravado em vídeo para o processo da Marvel contra o espólio de Kirby, Stan Lee declarou que, até onde ele sabia, o Homem-Aranha não era baseado no outro personagem de Kirby.

“O pobre coitado tem só”: Carta a Jerry Bails, 9 de janeiro de 1963.

Trabalhava numa sala revestida com madeira de pinho envernizado: Neal Kirby, “Growing up Kirby: the Marvel memories of Jack Kirby’s son”, *Los Angeles Times*, 9 de abril de 2012.

“Aquilo era um negócio”: Richard Howell, “An interview with Don Heck”, *Comics Feature* 21, novembro de 1982.

“Parece que só pulamos de crise em crise”: Carta a Jerry Bails, 9 de janeiro de 1963.

“Meu trabalho era basicamente”: Dwight Jon Zimmerman, “Sol Brodsky remembered”, *Marvel Age* 22, janeiro de 1985.

“Martin Goodman começou a fazer pressão”: Jim Amash, “I Wrote Over 800 Comic Book Stories”, *Alter Ego* 90, dezembro de 2009.

“Tenho de ir na privada”: Gerard Jones, *Men of Tomorrow*, Basic, 2004. [No Brasil: *Homens do amanhã*, Conrad, 2006.]

Roussos, sabendo dos: Mark Gruenwald, “George Roussos”, *Comics Interview* 2, abril de 1983.

65 dólares por semana: Dwight Jon Zimmerman, “Fabulous Flo Steinberg”, *Comics Interview* 17, novembro de 1984.

“Stan queria”: Mark Evanier, *Kirby: King of Comics*.

“Don Heck desenhou”: seção de cartas de edições de novembro de 1965.

“Como enfiar a mão”: Daniels, Marvel.

“O problema (...) é que eu”: Mark Evanier, “Jack FAQs”, *Jack Kirby Collector* 39, outono de 2003.

“Interlúdio mais deprimente”: Ethan Roberts, “The 1964 New York Comicon: a personal reminiscence”, *Alter Ego* 7, inverno de 2001.

“Não é a primeira vez”: Bill Schelly, *Sense of Wonder: A Life in Comic Fandom*, TwoMorrows, 2001.

“A tendência a absorver”: Ditko, via Bell, *Strange and Stranger: The World of Steve Ditko*.

“Para o Stan, era como”: Mark Evanier, *NewsFromMe.com*, 12 de outubro de 2005.

“Não sei o que ele fez”: Steve Duin e Mike Richardson, *Comics Between the Panels*, Dark Horse Comics, 1998.

“Tínhamos de escrever o nome”: Jon B. Cooke, “Absolutely fabulous”, *Comic Book Artist* 18, março de 2002.

“Você não tem ideia”: Jim Salicrup, “John Romita”, *Comics Interview* 89, 1990.

Detalhes sobre a contratação de Roy Thomas baseiam-se em Roy Thomas, “Two weeks with Mort Weisinger”, *Alter Ego* 50, julho de 2005; e Rob Gustavson, “Fifteen years at Marvel: an interview with Roy Thomas”, *Comics Journal* 61, inverno de 1981.

“Os gibis Marvel são os primeiros”: Sally Kempton, “Spiderman’s dilemma: super-anti-hero in Forest Hills”, *Village Voice*, 1 de abril de 1965.

McClure usava: Bbob Stewart, *Potrzenie.blogspot.com*, 13 de novembro de 2010.

“Conseguimos um contrato impensável”: Adam McGovern, “Marvel Man”, *Jack Kirby Collector* 41, outono de 2004.

“Gibis de carne e osso”: Josh Alan Friedman, “Mel Shestack Lives!”, *Black Cracker Online*, 8 de março de 2010.

“Entravam e ficavam de risadinhas”: Dwight Jon Zimmerman, “Fabulous Flo Steinberg”, *Comics Interview* 17, novembro de 1984.

“Mario Puzo dava uma espiada”: Jon B. Cooke, “Absolutely Fabulous”, *Comic Book Artist* 18, março de 2002.

“Eu estava só de brincadeira”: Bell, *Strange and Stranger: The World of Steve Ditko*; Nat Freedland, “Super Heroes with super problems”, *New York Herald Tribune Sunday Magazine*, 9 de janeiro de 1966.

“Parecia que eu estava assistindo ao Gordo e o Magro”: “The mighty Marvel Bullpen reunion 2001”, *Alter Ego* 16, julho de 2002, p. 17. O relato de Lee quanto aos problemas com a matéria no *Herald* vêm de Ro Ronin, *Tales to Astonish*, página 104.

“Já ouvi teorias”: Duin e Richardson, *Comics Between the Panels*.

“Só quando Goodman”: Bell, *Strange and Stranger: The World of Steve Ditko*.

3

“Cheguei um dia”: em Mark Evanier, “Jack FAQs”, *Jack Kirby Collector* 44, outono de 2005, p. 13.

“Não precisaria ser quitado”: Jim Amash, “Roy Thomas interview”, *Jack Kirby Collector* 18, janeiro de 1998.

“Eu nunca havia visto a coleção”: Jim Amash, “The privacy act of Carl Burgos”, *Alter Ego* 49, junho de 2005.

“Já recebemos propostas do cinema”: *Fantastic Four* 50.

“Simon disse que ele criou o Capitão América”, Simon, *The Comic-Book Makers*.

“Imaginei que o que quer que eu fizesse”: depoimento juramentado de Jack Kirby, registrado em “Marvel Worldwide, Inc. et al v. Kirby et al. Jack Kirby’s 1966 Statement”, *20th Century Danny Boy*, 3 de abril de 2011.

Em fevereiro de 1956: “Admit stealing 25 cars in State”, *Gettysburg Times*, 6 de fevereiro de 1956.

“Nada do que fazíamos”: Robin Green, “Face front! Clap your hands, you’re on the winning team!” *Rolling Stone* 91, 16 de setembro de 1971.

“A garotada era sensacional”: McGovern, “Marvel Man”.

“Vendido 50 mil camisetas estampadas”: “Ok, you passed the 2-S test. Now you’re smart enough for comic books”, *Esquire*, setembro de 1966.

“A Marvel expande a imaginação”: “As Barry Jenkins, Ohio ’69, says: ‘A person has to have intelligence to read them’”, *Esquire*, setembro de 1966.

Anúncios de creme de barbear e automóveis: Leonard Sloane, “Advertising: comics go up, up and away”, *The New York Times*, 20 de julho de 1967.

“Eu não acreditava que um cara”: Roy Thomas, “Fifty years on the ‘A’ list”, *Alter Ego* 9, julho de 2001.

O próprio Lee começar a pedir para suavizar Peter Parker: “An interview with the Romitas”, Mike Harris, *Comics Feature* 22, dezembro de 1982.

Women’s Wear Daily: “Original art stories: John Romita”, *20th Century Danny Boy*, 21 de outubro de 2010.

“Malditos automóveis e arranha-céus”: Roy Thomas, “An Avengers interview – sort of – with John Buscema”, *Alter Ego* 13, março de 2002.

“Um cara meio solitário”: “1966 Kirby keynote speech”, *Jack Kirby Collector* 43, verão de 2005.

“Trocar ideias, risadas e charutos”: “Meet Jack Kirby”, *Merry Marvel Messenger*, 1966.

“A Marvel é muito querida”: “1966 Kirby keynote speech”.

“Não vou dar outro Surfista Prateado”: entrevista com Mark Evanier em Jon B. Cooke, “The unknown Kirby”, *Comic Book Artist Special Edition*, dezembro de 1999.

Bateu os calcanhares: Green, “Face front! Clap your hands, you’re on the winning team!”.

Enquanto os 48 títulos da DC: Leonard Sloane, “Advertising: comics go up, up and away”, *The New York Times*, 20 de julho de 1967.

“Eventualmente vai nos superar”: Gene Reed, “A conversation with Arnold Drake”, *Comic Reader* 192, julho de 1981.

“Acho que imaginei o esquema”: David Anthony Kraft e Jim Salicrup, “Stan Lee”, *Comics Interview* 5, julho de 1983.

“Boa noite”: Otto Friedrich, *Decline and Fall*, Harper & Row, 1970.

Quase a quantia que a empresa: *Variety*, 28 de junho de 1968.

“Stan, (...) vou cuidar pessoalmente”: *Excelsior!*.

“A gente vai fazer uma fortuna”: Chris Welles, “‘Post’-Mortem”, *New York*, 10 de fevereiro de 1969.

“Eles não acreditavam”: Dwight Jon Zimmerman, “Fabulous Flo Steinberg”, *Comics Interview* 17, novembro de 1984.

Em maio, em vez: John Morrow, “A tale of two contracts”, *Jack Kirby Collector* 41, outono de 2004.

Thomas (...) voltou e levou um sermão: Roy Thomas, “So you want a job, eh?”, *Alter Ego* 6, outono de 2000.

“Ele ficou emocionado”: Timothy Wylie, *Love Sex Fear Death: The Inside Story of the Process Church of the Final Judgment*, Feral House, 2009.

Quando as provas: Roy Thomas, “‘Echh’ Marks the Spot”, *Alter Ego* 95, julho de 2010.

“Os heróis chegam”: David F. Nolan, *The New Guard*, junho de 1966.

“As pessoas vinham me dar os parabéns pela edição”: Jon B. Cooke, “John Buscema interview”, *Jack Kirby Collector* 18, janeiro de 1998.

“Tínhamos uma sequência”: em *The Dick Cavett Show*, 30 de maio de 1968; publicado em Jeff McLaughlin, ed., *Stan Lee: Conversations*, University Press of Mississippi, 2007.

“Nossa opinião”: Palestra na Comic Art Convention de 1968.

Lee mandou um editor-assistente: Alan Hewetson, *Skywald! The Complete Illustrated History of the Horror-Mood*, Headpress, 2004.

“Você deu a entender que o Pantera”: *East Village Other*, 23 de abril de 1969.

“É tipo um Sidney Poitier”: Don Allen, *The Electric Humanities*, Pflaum/Standard, 1971.

Comecei a pensar que”: Jim Amash, “Writing comics turned out to be what I really wanted to do with my life”, *Alter Ego* 70, julho de 2007.

“Assim você perde as criancinhas”: Saul Braun, “Shazam! Here comes captain relevant”, *The New York Times*, 2 de maio de 1971.

“Meus amigos, vocês pensam”: Shel Dorf, “Speak the language of the 70s”, *Jack Kirby Collector* 42, primavera de 2006.

“Não entendo quem lê quadrinhos!” Diálogo com Alain Resnais gravado por Stan Lee, 14 de maio de 1969.

“Estou fora”: “Ackerman decides to shun limelight of corporate life”, *The New York Times*, 20 de março de 1969.

Ajeitou-se com um contrato: “Ackerman named adviser at perfect”, Robert E. Bedingfield, *The New York Times*, 26 de agosto de 1969.

“As revistas estão com o pé na cova”: Jon B. Cooke, “John Romita: Spidey’s Man”, *Comic Book Artist* 6, outono de 1999.

Assim, num movimento cauteloso: Mark Evanier, postagem no fórum *Crisis on Infinite Comics*, 1 de novembro de 2009.

Quando Carmine Infantino voltou: *Jack Kirby Collector* 46, p. 68.

“O Bullpen havia virado”: Green, “Face front! Clap your hands, you’re on the winning team!”.

É evidência visual: Jon Riley, *We Love You Herb Trimpe*, 1970.

Quando o artista Barry Smith visitou: Jon B. Cooke, “Alias Barry Windsor-Smith”, *Comic Book Artist* 2.

“Jack na linha dois”: “1997 Kirby Tribute Panel”, *Jack Kirby Collector* 17, novembro de 1997.

“Você ficou louco?”: “John Romita”, *Jack Kirby Collector* 33, novembro de 2001.

“Achei que eles iam fechar as portas”: Jon B. Cooke, “John Buscema interview”, *Jack Kirby Collector* 18, janeiro de 1998.

“Marie Severin fez uma”: Dave Sikula, “Wondercon: Kirby, King of Comics”, *Comic Book Resources*, 28 de fevereiro de 2008.

4

“Frenético, furioso e fleumático”: carta de Stan Lee a Ken Koch.

Mudança com toda a família: *Marvelmania* 6, agosto de 1970.

Fez planos com o poeta: entrevista à WNYC, 15 de outubro de 1970.

“Conhece uma prostituta de Nova Orleans”: *Comic Fandom Monthly* 3, novembro de 1971.

“Quando seu contrato acabar”: *Newfangles* 39, setembro de 1970.

“O mercado de quadrinhos”: discurso no Lamb’s Club, Nova York, 20 de janeiro de 1970, publicado no *National Cartoonist Society Professional Report* 1, n. 2, março de 1971.

“*The Monster Maker* é uma fantasia”: A. H. Weiler, “Alain Resnais: la garbage est finnie?”, *The New York Times*, 2 de maio de 1971.

“Deve ser aumentar os preços”: *Comics Fandom Monthly* 3.

Roteiro (...) foi vendido por US\$ 25 mil: Raphael e Spurgeon, *Stan Lee and the Rise and Fall of the American Comic Book*.

“Não sinto a mesma repressão”: Bruce Hamilton, *Rocket’s Blast Comicollector* 81, 1971.

“As alucinações quase paranoicas”: *Comic Fandom Monthly* 3, novembro de 1971.

Com o fiasco da Marvelmania: “Marvel Comics to go audiovisual”, *Billboard*, 16 de outubro de 1971.

Um *slide show* era projetado: Bob Lardine, “Superheroes may sandwich America”, *New York Sunday News*, 2 de janeiro de 1972.

“Embora o Surfista tivesse altos índices”: Don Geringer, “The Hulk is searching for a place in the sun”, *Palm Beach Post-Times*, 29 de janeiro de 1972.

“Mas quem vai ser o editor?": Gustaveson, “Fifteen years at Marvel”.

“Stan tentou me passar”: *idem*.

Começou a escalar: carta de Michael Kustow a Stan Lee, 12 de julho de 1972.

Lee também convidou: carta de Will Eisner a John Doe, 20 de fevereiro de 1973.

“Todos os outros que trabalhavam”: Jon B. Cooke, “Comix book: a Marvel oddity”, *Comic Book Artist* 7, fevereiro de 2000.

“Se chegávamos a tocar na ideia”: Daniels, *Marvel*.

“A sala de espera era”: Mike Baron, “... and now Spider-Man and the Marvel Comics group”, *Creem*, abril de 1973.

“Você tem de me ajudar”: “Marvel Bullpen profiles: Steve Gerber”, *Foom* 5, primavera de 1974.

“Desejo tudo de bom a vocês”: Duin e Richardson, *Comics Between the Panels*.

5

“Martin Goodman sempre achou”: “Stan the Man & Roy the Boy”, *Comic Book Artist* 2, verão de 1998.

“Havia algumas pessoas na Marvel”: Gustaveson, “Fifteen years at Marvel”.

“Dá certa vergonha”: Daniels, *Marvel*.

“Boa parte das gírias malandras”: *Foom* 2, verão de 1973.

“Sempre fui acadêmico demais”: David Anthony Kraft, “The Foom interview: Steve Gerber”, *Foom* 15, setembro de 1976.

“Passei anos”: *Captain America* 157, janeiro de 1973.

“A ideia de que nós três”: Scott Brick, “Who really killed Gwen Stacy?”, *Comics Buyer's Guide* 1647, novembro de 2008.

“Eu falei para eles não saírem matando”: Jim Magill, “POW! Stan (Speaker-Man) arrives”, *Daily Collegian*, 10 de dezembro de 1974.

“O escritório teve uma enchente”: Kraft, “The Foom interview: Steve Gerber”.

“Quando terminamos o esquema todo”: David Smay, “Jim Starlin”, *Amazing Heroes* 98, 1 de julho de 1986.

“Fiz cinco edições e aí”: Peter Sanderson, “An interview with Steve Englehart”, *Comics Feature* 5, setembro de 1980.

“Jurei pelo céu e pela terra”: *idem*.

“Como eram acostumados a trabalhar”: Tom Spurgeon, “John Romita”, *Comics Journal* 252, maio de 2003.

“Mais férias do que outra coisa”: Gustaveson, “Fifteen years at Marvel”.

“Ao tornar-se *publisher*”: *idem*.

“Roy era bastante aberto a ideias”: Peter Sanderson e Peter Gillis, “Marv Wolfman”, *Comics Feature* 12/13, setembro/outubro 1981.

“Antiético, imoral”: Gustaveson, “Fifteen years at Marvel”.

6

Cockrum, que encheu: Tom DeFalco, *Comics Creators on The X-Men*, Titan, 2006.

“Era só mais uma série”: Jim Amash, “Alienation was what the X-Men were all about”, *Alter Ego* 24, maio de 2003.

“Comecei a olhar aquele gibi”: Richard Howell e Carol Kalish, “An interview with Bill Mantlo”, *Comics Feature* 17, junho de 1982.

“O problema da Marvel”: Richard Howell e Carol Kalish, “The mind of an editor: Len Wein”, *Comics Feature* 6, outubro de 1980.

“Havia uma hierarquia definida”: Howell e Kalish, “An interview with Bill Mantlo”.

“Não é que eu ache”: Jon B. Cooke, “The heir apparent”, *Comic Book Artist* 2, verão de 1998.

“Nunca gostei de Mantis”: Glen Cadigan, “The man who loved comics”, *Alter Ego* 78.

Quando Englehart recebeu: Sanderson, “An interview with Steve Englehart”.

“Basicamente, Mantis era”: Diana Schutz, “Steve Englehart”, *Fantaco's Chronicles Series* 4, agosto de 1982.

“Ela foi apresentada como vagabunda”: Jon B. Cooke, “Marvel's third wave”, *Comic Book Artist* 18, março de 2002.

“No fim, como era uma época cósmica”: Jon B. Cooke, *idem*.

“O Fera foi consequência”: Sanderson, “An interview with Steve Englehart”.

“Ele ficou mais velho”: David M. Singer, “I deliver the goods”, *Comic Times*, 2, setembro de 1980.

“Nunca brigamos”: *Rocket's Blast Comickollector* 114, outubro de 1974.

“Cheguei à sala e vi”: Marie Severin na San Diego Comic-Con, 19 de julho de 1997. Transcrição por John Morrow, “The 1997 Kirby tribute panel”, *Jack Kirby Collector* 17.

“Seja lá o que eu fizer na Marvel”: Nicholas Caputo, “A shocking story”, *Jack Kirby Collector* 10, abril de 1996.

“O Stan me disse”: Robert Gustaveson, “Gerry Conway talks back to the Comics Journal”, *Comics Journal* 69, dezembro de 1981.

“Isso aqui não deu certo”: Craig Shutt, “The X-Men: a ‘cool concept’”, *Alter Ego* 24, maio de 2003.

“Não davam a entender”: Gustaveson, “Gerry Conway talks back to the Comics Journal.”

“Não sou nada maravilhoso”: Howell e Kalish, “The mind of an editor: Len Wein”.

“Len tomava muito calmante”: Peter Sanderson, *The X-Men Companion I*, Fantagraphics, 1982.

“Estamos passando por um período”: *Comic Reader* 129, abril de 1976.

“Acabei de falar com a gráfica”: Scott Edelman, “Bullpen Bull”, *Comics Journal* 43, dezembro de 1978.

O distribuidor da editora em Los Angeles: *Comic Reader* 113, dezembro de 1974.

US\$ 300 mil das vendas da Marvel: *Comics Journal* 64, junho de 1981.

Não haveria mais Marvel Comics: Chuck Rozanski, “Evolution of the direct market VI”, milehighcomics.com.

“Acho que até o dia 30 de junho”: Daniels, *Marvel*.

“A primeira coisa que tive de fazer”: David Anthony Kraft, “Jim Galton”, *Comics Interview* 1, fevereiro de 1983.

“Se a atitude da *Celebrity*”: James Monaco, *Celebrity: The Media as Image Makers*, Dell, 1978.

Lee agora tinha uma sala: “Super Stan the comics man”, *Cue*, 1974.

“O que é isso – por que isso aqui?”: *Marvel Age* 8, novembro de 1983, p. 15.

Não deviam fazer alterações nos personagens: Howell e Kalish, “The mind of an editor: Len Wein”.

“Não por Stan Lee como o alto escalão”: Singer, “I deliver the goods”.

“Meu pai tinha um carro que estava nas últimas”: Christopher Irving, “Jim Shooter’s secret origin, in his own words, part one”, *nycgraphicnovelists.com*, 20 de julho de 2010.

“Sabe quem foi minha inspiração”: David Anthony Kraft, “Gerry Conway”, *Comics Interview* 13, julho de 1984.

Ele (...) repreendia severamente: David M. Singer, “Chatting with Jim Shooter”, *Comic Times* 4, 1980.

“Ele me deixou com medo patológico”: Harry Broertjes, *Legion Outpost* 8, verão de 1974.

Quando fãs da *Legião dos Super-Heróis*: *idem*.

“Jovens de aparência estranha vestidos”: Jim Shooter, “Marvel and me”, *The Comic Book Price Guide*, 1986.

“Eu falei: ‘Qual é a desse pato?’”: Mark Singer, “The underestimated duck”, *New Yorker*, 7 de fevereiro de 1977.

“Um dos gibis mais bem escritos”: “Wise quacks”, *Howard the Duck* 5.

“Macabras”: *Comic Reader* 129.

“Na época eu estava trabalhando”: Sanderson, “Marv Wolfman”.

“Thor, o belo ouro de tolo”: *Avengers* 137, julho de 1975.

“Don e eu éramos amigos”: Kim Thompson, “An interview with Marv Wolfman”, *Comics Journal* 44, janeiro de 1979.

“Eu *acredito* em contos de fada”: *Jungle Action* 20, março de 1976.

“Quando se diz especificamente a um roteirista”: Thompson, “An interview with Marv Wolfman”.

Ele discutia prazos: Amash, “Writing comics turned out to be what I really wanted to do with my life”.

Ele falava em público: *Comic Reader* 129, abril de 1976.

“Era um emprego simplesmente impraticável”: Sanderson, “Marv Wolfman”.

“Era como entrar numa intriga”: *Comic Reader* 147, p. 13.

Chamou imediatamente os escritores: *Comic Media Showcase*, carta de Conway.

“Tentei ler as coisas ‘boas’”: Gary Groth, “Pushing Marvel into the 80s: an interview with Jim Shooter”, *Comics Journal* 60, novembro de 1980.

“Parecia a coisa certa a se fazer no bicentenário”: Sanderson, “An interview with Steve Englehart”.

“Eu me vi numa coisa”: Singer, “I deliver the goods”.

“Eu simplesmente disse”: Sanderson, “An interview with Steve Englehart”.

8

“Acho que a maioria dos casos”: *Comic Reader* 147.

Baseava sua fantasia de palco em parte: Gene Simmons, *Kiss and Make-Up*, p. 65, Random House, 2002.

O braço direito de Aucoin ficou possesso: David Leaf e Ken Sharp, *Kiss Behind the Mask: The Official Authorized Biography*, Grand Central, 2003.

“O primeiro texto publicitário”: Gary Groth, “An interview with Steve Gerber”, *Comics Journal* 41, agosto de 1978.

“Será que essa ideia não podia”: carta a Richard Kane, da agência Marden-Kane, 1. de dezembro de 1976.

Shooter, sempre o segundo no comando: carta de Sol Brodsky a Barry Kaplan, 20 de abril de 1976.

Goodwin, furioso: Bell, *I Have to Live with This Guy*.

Royalties por histórias republicadas: memorandos, agradecimento a Scott Edelman.

Uma carta de Sheldon Feinberg: Joe Brancatelli, *Eerie* 87, outubro de 1977.

“Sou o escritor de patos mais famoso”: Jerry Lazar, “A duck is born”, *Circus* 154, 28 de abril de 1977.

“Nós achamos ou talvez o Stan tenha achado”: citado em Gary Picariello, “The equation for success”, *Jack Kirby Collector* 41, outono de 2004.

Roger Stern teve de reescrever: John Byrne, postagem no fórum Byrne Robotics. 28 de julho de 2006.

“Supostamente, eu era o consultor”: entrevista em vídeo na Virginia Tech, novembro de 1977.

O especial do Kiss vendeu: “Newswatch”, *Comics Journal* 45, março de 1979.

“Teve uma época”: Groth, “An interview with Steve Gerber”.

“Não quero falar mal do Stan”: Sanderson, *The X-Men Companion I*.

“ForçaFênix”: *The Official Handbook to the Marvel Universe* 14, março de 1984.

“Bem ativos no submundo nova-iorquino”: Cat Yronwode, postagem no *alt.magick*, 8 de junho de 2003.

“Deixei claro à Marvel”: Peter Sanderson, *The X-Men Companion II*, Fantagraphics, 1982.

“John era herdeiro legítimo”: Jim Amash, “We kicked the whole thing around a lot”, *Alter Ego* 24, maio de 2003.

“Eu tinha um envolvimento obsessivo”: Roger Slifer, “Len Wein”, *Comics Journal* 48, verão de 1979.

Disse a Wein que ele nunca mais trabalharia: Kim Thompson, “Roy Thomas leaves Marvel”, *Comics Journal* 56, junho de 1980.

“Dentre outras coisas”: Gustaveson, “Fifteen years at Marvel”.

Lee levou Shooter para almoçar: *Marvel Fanfare* 1, março de 1982.

“Ajudei a limpar a sala”: Dwight Jon Zimmerman, “Danny Crespi”, *Comics Interview* 9, março de 1984.

9

“O Stan quer que eu”: Kim Thompson, “An interview with Marvel’s head Honcho”, *Comics Journal* 40, junho de 1978.

“Tudo que vem sendo feito”: Gary Groth, “Birth of the guild”, *Comics Journal* 42, outubro de 1978.

As vendas do gibi do *Hulk*: Jean-Paul Gabilliet, *Of Comics and Men*, University Press of Mississippi, 2010.

O advogado de Gerber comunicou: Groth, “An interview with Steve Gerber”.

“Posso dizer apenas que”: “Marvel fires Gerber”, *Comics Journal* 41, agosto de 1978.

“Assim que eu saí”: “Souped up”, *Village Voice*, 4 de setembro de 1978.

“Criativos, mas indisciplinados”: o relato de Hoy Murphy sobre a convenção Moncon II saiu na *Comics Reader* 157, junho de 1978.

“O pessoal no editorial da Marvel”: Jon B. Cooke, “Starlin’s comic books”, *Comic Book Artist* 2.

Um editor fez a revisão: postagem de John Byrne no *Byrnerobotics.com*, 28 de julho de 2006.

“Eu não tive uma chance”: Howard Zimmerman, “Kirby takes on the comics”, *Comics Scene* 2, março de 1982.

O cartaz da Comics Contract Meeting é reproduzido a partir de: Gary Groth, “The comics guild”, *Comics Journal* 42, outubro de 1978.

“Se quisermos pensar John Byrne”: “John Byrne: the interview”, *Comics Feature* 27, janeiro/fevereiro 1984.

“Fiquei tentado a jogar”: Sanderson, *X-Men Companion II*.

Anotações nas margens: “John Byrne in Dallas”, *Comics Journal* 76, outubro de 1982.

“Para o Chris, uma edição perfeita”: Mitch Itkowitz e J. Michael Catron, “John Byrne”, *Comics Journal* 57, verão de 1980.

“No meu entender, (...) as lutas são”: Margaret O’Connell, “Chris Claremont”, *Comics Journal* 50, outubro de 1979.

“Ele era de ligar e me passar”: Lou Mougin, “Jim Mooney”, *Comics Interview* 103, 1991.

“Mas, só entre nós dois”: Dave Olbrich, *funnybookfanatic.wordpress.com*, 18 de dezembro de 2008.

“Daqui a cinco anos”: Gerard Jones e Will Jacobs, *The Comic Book Heroes*.

“Sua condição era singular”: *Avengers* 175, setembro de 1978.

“Eu tinha a condição singular”: *Avengers* 176, outubro de 1978.

O salário de Stan: Raphael e Spurgeon, *Stan Lee and the Rise and Fall of the American Comic Book*.

“No pulso, ele ostenta”: Barbara Rowes, “Stan Lee, creator of Spider-Man and the Incredible Hulk, is America’s biggest mythmaker”, *People*, 29 de janeiro de 1979.

“Os quadrinhos são tipo”: Jim Dawson, “Hello, culture lovers! Stan the Man raps with Marvel maniacs at James Madison University”, *Comics Journal* 42, outubro de 1978.

“Eu nem sabia que a gente tinha super-herói russo”: “Stan Lee replies to Eric Leguebe”, 1978, publicado em Jeff McLaughlin, ed., *Stan Lee: Conversations*, University Press of Mississippi, 2007.

“Sol Brodsky pegou imagens”: Shutt, “The X-Men: a ‘cool concept’”.

“Eu devia ter saído”: Ira Wolfman, “Stan Lee’s new Marvels”, *Circus*, 20 de julho de 1978.

Convenceram a Cadence: entrevista em vídeo à Virginia Tech, novembro de 1977.

Fixou-se orçamento: Ro, *Tales to Astonish*.

“Com uma nova abordagem”: *Comic Reader* 128, março de 1976.

As vendas sem devolução da Marvel: “Marvel hires specialty sales manager”, *Comics Journal* 54, março de 1980.

Ele já abastecia mais de trezentas: *Comics Journal* 37, fevereiro de 1977.

A editora estava perdendo: Chuck Rozanski, “Tales from the database”, *milehighcomics.com*.

Em questão de meses, a Marvel anunciou: “Spectacular sales prompt new projects”, *Comics Journal* 52.

“Com os outros editores-chefes”: Groth, “Pushing Marvel into the 80s: an interview with Jim Shooter.”

“a/c Anthony Stark”: *Iron Man* 127, outubro de 1979.

“Não quero continuar trabalhando”: “Magazine line reorganized; new editor hired”, *Comics Journal* 50, outubro de 1979.

Lee interveio: “Gene Colan leaves Marvel”, *Comics Journal* 63, primavera de 1981.

Funcionários anônimos reclamando: “Superheroes’ Creators Wrangle”, N. R. Kleinfield, *The New York Times*, 13 de outubro de 1979.

“Um lixo”: “NY Times article blasts Marvel”, *Comics Journal* 52, dezembro de 1979.

O mercado de vendas diretas: “Direct sales boom”, *Comics Journal* 64, junho de 1981, e Rozanski, “Tales from the database”.

“A Marvel antiga precisava”: Joe Brancatelli, “The Comic Books”, *Eerie* 110, abril de 1980.

“Há catorze anos”: Peter Sanderson e Dean Mullaney, “Comics Feature interview: Denny O’Neil”, *Comics Feature* 4, julho/agosto de 1980.

O título mais popular da Marvel: “TCR top 100 comic books”, *Comic Reader* 175.

“Quando eu trouxe o que acabou”: Amash, “We kicked the whole thing around a lot”.

“Eles me disseram o seguinte”: “Wizard one-on-one with John Romita Jr.”, *wizarduniverse.com*, 23 de dezembro de 2006.

“Em certo momento, a Casablanca”: Richard Howell e Carol Kalish, “Dissecting the Dazzler”, *Comics Feature* 7, novembro de 1980.

“Jurei que só ia”: *idem*.

Ele folheava a *GQ*, a *Playboy*: Frederick Marcus e Dean Mullaney, “Comics Feature interview: David Michelinie and Bob Layton”, *Comics Feature* 2, maio de 1980.

Roy Thomas também estava em LA: as negociações entre Shooter e Thomas foram descritas tanto numa entrevista quanto numa carta de Roy Thomas em *The Comics Journal* 61.

“Um personagem destrói”: *Phoenix: The Untold Story* 1, abril de 1984.

“Shooter queria que Jean fosse punida”: Sanderson, *The X-Men Companion I*.

Foi a primeira vez: Peter Sanderson, “The many alternate fates of the Phoenix”, *Comics Feature* 4, julho/agosto 1980.

Assim como Pérez: Heidi MacDonald, “The George Perez interview”, *Focus on George Perez*, Fantagraphics, 1985.

10

“Infelizmente (...) chega-se a uma”: Sanderson, *The X-Men Companion I*.

Ameaças de morte: Diana Schutz, “X-Men: Chris Claremont interview, part II”, *Comics Collector* 2, inverno de 1984.

Mas as caixas das lojas: TCR Top 100 list, *Comic Reader* 184, outubro de 1980.

Shooter convidou Jim Starlin: *Comics Feature* 5, setembro de 1980.

“Vinte propostas”: *idem*.

“A gente pensou que, se alguém”: David Schwartz, “Marvel goes Hollywood”, *Marvel Age Annual* 1, 1985.

Convidado a montar a apresentação: Peter Sanderson, “Steve Gerber”, *Comics Feature* 12/13, setembro/outubro 1981.

“Stan foi responsável”: carta de Steve Gerber publicada no *Comics Journal* 57, verão de 1980.

“Obras midiáticas derivadas”: “Gerber sues Marvel over rights to duck; comes out ahead in first legal skirmish”, *Comics Journal* 62, março de 1981.

Entre os outros programas: “New Gerber creation on ABC”, *Comics Feature* 4, julho/agosto 1980.

“Para mim, foi quase vingança”: Tom Field, *Secrets in the Shadows: The Art & Life of Gene Colan*, TwoMorrows, 2005.

“Eu tenho fãs”: Mitchell Itkowitz e Michael J. Catron, “John Byrne”, *Comics Journal* 57, verão de 1980.

“Você pode sair”: Howell e Kalish, “An interview with Bill Mantlo”.

“Raramente você encontrará”: Diana Schutz, “X-Men: Chris Claremont interview, part II”, *Comics Collector* 2, inverno de 1984.

Ele se voluntariou: John Byrne, “The Fantastic Four: a personal recollection”: *Fantastic Four Chronicles*, 1982.

30% das vendas da Marvel: *Comic Times* 3, novembro de 1980. Wein e Wolfman disputam as falas de Byrne em Jay Zilber, “Interview: Len Wein and Marv Wolfman”, *Fantastic Four Chronicles*, 1982.

“Os amigos de John Byrne me telefonaram”: Roger Green, “Questions and answers with Jack Kirby, version two”, *Fantastic Four Chronicles*, 1982.

“Claro (...) acho que vai ser divertido”: John Morrow, “The other duck man”, *Jack Kirby Collector* 10, abril de 1996.

11

“Depois que eu fui assaltado”: Michael Catron, “Devil’s advocate”, *Amazing Heroes* 4, setembro de 1981.

“Gosto de brincar com os medos mais comezinhos”: Peter Sanderson, “The Frank Miller/Klaus Janson interview”, *The Daredevil Chronicles*, fevereiro de 1982.

“Não deve existir herói mais católico”: Richard Howell e Carol Kalish, “An interview with Frank Miller”, *Comics Feature* 14, dezembro de 1981.

“Em terra de cego”: Richard Howell e Carol Kalish, “Looking ahead at DC: Roy Thomas”, *Comics Feature* 11, agosto de 1981.

Dave Cockrum criou: *Comics Feature* 11, agosto de 1981.

Uma espécie de “X-Men da costa oeste”: Peter Sanderson, *The X-Men Companion II*, Fantagraphics, 1982.

“Eu que queria ficar com a ideia”: DeFalco, *Comics Creators on The X-Men*.

“Estamos sempre tirando sarro”: Geoff Gehman, “Captain America: when a musical won’t fly”, *Morning Call*, 27 de março de 1988.

“Anúncio de bonequinho”: Howard Zimmerman, “Kirby takes on the comics”, *Comics Scene* 2, março de 1982.

“Criei um bom número de personagens”: Robert Greenberger, “Marvel turns 20”, *Comics Scene* 1, janeiro de 1982.

“Nos últimos tempos, assumi”: John Byrne, “On creator’s rights”, *Comics Scene* 2, março de 1982.

“A maioria das definições dessa palavra”: carta de Donald S. Engel a Stuart J. Freedman, 16 de dezembro de 1981.

X-Men vendendo mais de: Kim Thompson, “Marvel announces royalties plan”, *Comics Journal* 70, fevereiro de 1982.

“Somos eu, Frank Miller e”: Sanderson, *The X-Men Companion II*.

“Acho que são os melhores personagens”: Howell e Kalish, “An interview with Bill Mantlo”.

12

“Eu não estava nem aí para a grana”: Zimmerman, “Danny Crespi”.

Como as vendas de gibis Marvel haviam crescido: Kim Thompson, “Marvel miscellania”, *Comics Journal* 79, janeiro de 1983.

“Quanto falta para vermos”: “Marvel’s professional fannishness”, carta de Matt Feazell, *Comics Journal* 84, setembro de 1983.

“Há roteiristas e artistas”: “John Byrne at Dallas”, *Comics Journal* 75, setembro de 1982.

“Nunca aconteceu de uma heroína”: seção de cartas de *Spider-Woman* 48, fevereiro de 1983.

“Ele faz oito horas de trabalho seguidas”: Robert Greenberger, “Creating the comics part B: inking”, *Comics Scene* 6, novembro de 1982.

“Das experiências mais traumáticas”: Kim Thompson, “Miller, Day, Sienkiewicz drop Marvel titles”, *Comics Journal* 76, outubro de 1982.

“Mudanças drásticas e amplas”: “Moench goes freelance”, *Comics Scene* 7, janeiro de 1983.

“Eu podia matar Shang-Chi”: Cat Yronwode, “Fit to print”, *Comics Buyer’s Guide* 461, 17 de setembro de 1982.

“Eu não falei para matar ninguém”: Hal Schuster, “Doug Moench, Jim Shooter, and Death in the Marvel Universe”, *Comics Feature* 21, novembro de 1982.

“Nenhum deles”: *idem*.

“Jim teve uma ideia”: “Moench goes freelance”, *Comics Scene* 7, janeiro de 1983.

“Quando eu estava falando”: *idem*.

“Eu suponho que alguém”: Jim Shooter, comentário em “Superman–First Marvel issue!”, *JimShooter.com*, 11 de outubro de 2011.

“Ele vinha escrevendo”: Diana Schutz, “Chris Claremont Superstar”, *Comics Scene* 11, setembro de 1983.

“Um exemplo para fins retóricos”: entrevista a Chris Barkley em setembro de 1982 na radio WAIF; a versão transcrita foi publicada em *booksteveslibrary.blogspot.com*, em 24 de março de 2006.

“Gene era uma criatura”: Doug Moench, “Gene Day: dweller by a dark stream”, *Comics Scene* 7, janeiro de 1983.

“Gene Day deixou *Mestre do Kung Fu*”: Gary Groth, “Marvel’s war with the press”, *Comics Journal* 79, janeiro de 1983.

“Sou grande defensor da Marvel”: Mark Shainblum, “The last interview”, *Orion* 2, 1982.

13

“Eu vim na tarde em que”: “Shop talk: Jack Kirby”, *Will Eisner’s Spirit Magazine* 39, fevereiro de 1983.

“Não sei se foi assim mesmo”: Jim Salicrup, “Stan Lee”, *Comics Interview*, julho de 1983.

“Eu falei: ‘Quero fazer um deus’”: entrevista de Stan Lee a Leonard Pitts, por volta de 1984.

Jenette Kahn e Paul Levitz levaram Jack e Roz: Ro, *Tales to Astonish*.

“Em essência”: Jim Salicrup, “Marvel super heroes Secret Wars”, *Comics Interview* 14, agosto de 1984.

Em agosto de 1983: “Cadence proposal to take firm private set by top managers”, *Wall Street Journal*, 8 de agosto de 1983.

“Por que você não mexe nessa controvérsia”: Mitch Cohn, “Fred Hembeck”, *Comics Interview* 22, junho de 1985. O crescimento do mercado direto é relatado em Kim Thompson, “Marvel miscellania”, *Comics Journal* 79, janeiro de 1983, e Kim Thompson, “Marvel miscellania”, *Comics Journal* 86, novembro de 1983.

“Se os gibis forem bons”: “Bullpen Bulletins”, fevereiro de 1983.

“Por que um ser tão distante”: *Secret Wars* 9.

Quando a última edição: entrevistas de Renee Witterstaetter com Beatty e Zeck, *Comics Interview* 72, 1989.

“Os bombeiros fecharam”: Dan Johnson, “Black and white and read all over”, *Back Issue* 12, outubro de 2005.

“Livrar-se de um incômodo”: carta de Jim Shooter a Joe Calamari de 21 de fevereiro de 1984, publicada em *JimShooter.com*, em 26 de agosto de 2011.

14

“Propus que fizéssemos um Big Bang”: Dan Johnson, “Sparks in a bottle: the saga of the new universe”, *Back Issue* 34, junho de 2009.

“Vendeu como água”: Duin e Richardson, *Comics Between the Panels*.

“Como não tenho seção de cartas”: Tom Heintjes, “Secret Wars: the memo and the plugs”, *Comics Journal* 97, abril de 1985.

“A carta era basicamente duas frases”: Paul Power, “Chic Stone”, *Comics Interview* 121, 1993.

“Recebi um bilheteinho”: Chris Knowles, “Jim Mooney over Marvel”, *Comic Book Artist* 7, fevereiro de 2000.

“Shooter (...) sabe muito bem”: “Behind the lines: special report”, *Marvel Age* 19, outubro de 1984, citações provenientes de entrevista ao fanzine britânico *Chain Reaction*.

“Eles não dão a mínima”: Tom Heintjes e Kim Thompson, “Marvel’s original art vault”, *Comics Journal* 92, agosto de 1984.

“Não cooperei com os nazistas”: Tom Heintjes, “Marvel withholds Kirby’s art”, *Comics Journal* 100, julho de 1985.

“Nunca tentamos recuperar”: Tom Heintjes, “Shooter speaks out on Kirby art”, *Comics Journal* 104, janeiro de 1986.

“Eu salvei o lombo da Marvel”: entrevista inédita de Jack Kirby a Leonard Pitts.

“Não sei bem o que o Jack anda dizendo”: entrevista de Stan Lee a Leonard Pitts.

“Vamos ser sinceros”: <<http://paulhowleysstory.blogspot.com/2009/12/part-70-79.html>>.

Shooter disse aos jornalistas: Hal Schuster, “Marvel superheroes Secret Wars”, *Comics Feature* 29, maio de 1984.

O primeiro argumento entregue por Gerber: Tom Heintjes, “Gerber pulls Howard script”, *Comics Journal* 101, agosto de 1985.

“Sou da opinião de que”: David Smay, “Jim Starlin”, *Amazing Heroes* 98, 1. de julho de 1986.

“Cansei de escrever histórias”: Peter Sanderson, “Steve Englehart”, *Comics Journal* 100, julho de 1985.

“Um Bernhard Goetz já basta”: Kim Thompson, “Frank Miller: return of the Dark Knight”, *Comics Journal* 101, agosto de 1985.

“Fazer Jean voltar seria passar a perna”: Peter Sanderson, “The many alternate fates of the Phoenix”, *Comics Feature* 4, julho/agosto 1980.

Eles se entocaram num quarto de hotel: Brian Cronin, “Comic book legends revealed #204”, *ComicBookResources.com*, 23 de abril de 2009.

Quarenta e cinco anos antes: Roy Thomas, “Fire and water”, *Timely Presents: Human Torch*, fevereiro de 1999; Steranko, *Steranko’s History of Comics*.

“Com a mira no *Quarteto Fantástico*”: John Byrne, *Byrnerobotics*, 17 de setembro de 2007.

Naquele verão: Sholly Fisch, “The wedding of the year”, *Marvel Age* 54, setembro de 1987.

“Se o filme for tão bom”: Dwight Jon Zimmerman, “Steve Gerber”, *Comics Interview* 38, 1986.

“De doer”: Carta de 16 de dezembro de 1985 de Jim Galton a Golan.

“Os caras joviais, modernos e divertidos”: “Stan’s Soapbox”, *Marvel Age* 51, junho de 1986.

Fez ameaças de ação coletiva: revista *Back Issue*, com Warlock na capa. Ver mais na *Wizard* 142, incluindo “Fuck you”.

“Ele havia ajudado a transformar a Marvel”: Ro, *Tales to Astonish*.

Mensagens na CompuServe: Kim Fryer, “Jim Shooter fired”, *Comics Journal* 116, julho de 1987.

15

“Ele lhes deu cargos”: carta republicada em “Vinnie Colletta’s exit ‘conversation,’” *20th Century Danny Boy*, 29 de abril de 2007.

“Eu não achava aquilo nada feliz”: *Earthwatch with Robert Knight and Warren Reece*, WBAI, 28 de agosto de 1987.

“De início não íamos fazer”: DeFalco, *Comic Creators on X-Men*.

“Ele não entendia porra nenhuma”: John Lustig, “Boaz Yakin”, *Comics Interview* 76, 1989.

“Encontre uma empresa subvalorizada”: Peter Hood, “Roy Cohn called them the perfect couple” *Spy*, janeiro/fevereiro 1988.

“MiniDisney em termos de”: Marvin R. Shanken, “Ron Perelman”, *Cigar Aficionado*, março de 1995.

Portfólio de US\$ 300 milhões: Hood, “Roy Cohn called them the perfect couple”.

Que conhecera Perelman: Phyllis Furman, “Perelman’s tangled web”, *Crain’s New York Business*, 28 de abril de 1997.

“Ficamos alguns minutos nos galanteando”: Lee, *Excelsior!*.

16

“Por mim não haveria”: Len Wong, “Spider-Man artist: Todd McFarlane”, *Amazing Heroes* 179, maio de 1990.

“Hã... eu não me considero”: *idem*.

“No momento, eu ainda estou tranquilo”: *idem*.

“Desde que o Homem-Aranha fique na pose certa”: Patrick Daniel O’Neill, “Writing & drawing the Web-Head”, *Wizard* 1, setembro de 1991. O bilhete de Liefeld a Harras foi publicado na *Marvel Age* 81, novembro de 1989.

“O Bob disse: ‘Vamos chamar de Quentin’”: Patrick Daniel O’Neill, “No holds barred”, *Wizard* 10, junho de 1992.

“Fazia janelas quadradas”: DeFalco, *Comics Creators on The X- Men*.

“De repente as séries serviam”: *Wizard Special Edition: X- Men Turn Thirty*, 1993.

Alugou uma loja em Los Angeles: John Jackson Miller, “June 2010 flashbacks: McFarlane Spider-Man #1 at 20”, *blog.comichron.com*, 13 de julho de 2010.

Proposta num orçamento de US\$ 8 mil: Lou Bank, *Comics Retailer* 58, janeiro de 1997.

Os cinco meses que o departamento industrial havia passado: Sven Larsen, “What Spider-Man can teach us about interface design”, *From Bogota With Love*, fevereiro de 2009.

A Marvel foi precipitada ao dizer: Floyd Norris, “Boom in comic books lifts new Marvel stock offering”, *The New York Times*, 15 de julho de 1991.

“Achei a pior ideia da face da Terra”: DeFalco, *Comics Creators on The X- Men*.

“Ele mexia no argumento”: Paul J. Grant, “Poor dead Doug, and other mutant memories”, *Wizard Special Edition: X- Men Turn Thirty*, 1993.

Entrevista com Bob Harras de 1988: Dwight Jon Zimmerman, “Bob Harras”, *Comics Interview* 62, 1988.

“O caso era que o Bob odiava”: George Khoury, *Image: The Road to Independence*.

“Socos e pontapés”: Steve Darnell, “Proceed with prudence & caution: Chris Claremont drives outside the lines”, *Heroes Illustrated* 12, junho de 1994.

“O que você está vendo é um desacordo”: Kim Thompson, “Chris Claremont”, *Comics Journal* 152, agosto de 1992.

“Brusco, grosseiro e desrespeitoso”: Tom DeFalco, *Comics Creators on The Fantastic Four*, Titan, 2005.

“Os X-Men (...) vão quitar minha hipoteca”: Patrick Daniel O’Neill, “Mutants aren’t everything”, *Wizard* 4, dezembro de 1991.

“Anos depois (...) me disseram”: DeFalco, *Comics Creators on The X-Men*.

“Seu título *X-O Manowar* confunde”: M. Clark Humphrey, “Does X-O sound like X-Men?”, *Comics Journal* 146, novembro de 1991.

“Se você vender um milhão, eu te ouço”: Kim Howard Johnson, “Spawn”, *Comics Scene* 2, n. 27, junho de 1992.

“Não há motivo para eu assumir”: O’Neill, “Writing & drawing the Web-Head”.

Nos dois últimos anos: prospecto de 1991.

Segundo a Marvel: *Amazing Heroes* 186, dezembro de 1990.

Em março de 1991: Kate Fitzgerald, “Marvel leaps into 900 promo”, *Advertising Age*, 18 de março de 1991.

A maior parte do dinheiro arrecadado não voltaria: Furman, “Perelman’s tangled Web”.

“O crescimento da receita depende da Marvel”: Nancy Miller, “Spider-Man makes super Wall St. debut”, *USA Today*, 17 de julho de 1991.

“Já fomos acusados de”: Sean Piccoli, “Comic meister extraordinaire”, *Washington Times*, 25 de outubro de 1991.

“Se mais artistas começarem a escrever”: carta publicada no *Comics Buyers Guide*, agosto de 1991.

“Uma demissão por vez não vai dar certo”: Kim Howard Johnson, “Spawn” *Comics Scene* 2, n. 7, junho de 1992.

“A Marvel Comics já sabia que ia perder”: Duin e Richardson, *Comics Between the Panels*.

“Não se diz uma coisa dessas”: *idem*.

“Reclamação é o que não falta”: Michael Dean, “The Image story”, *tcj.com*, 25 de outubro de 2000.

“Na prática, o Terry disse”: George Khoury, *Image: The Road to Independence*, TwoMorrows, 2007.

“O Jim e uns outros”: Duin e Richardson, *Comics Between the Panels*.

17

Numa matéria de duas páginas que alertava: Douglas A. Kass, “Pow! Smash! Ker-plash! High-flying Marvel Comics may be headed for a fall”, *Barron's*, 17 de fevereiro de 1992.

“Se o Justiceiro aparecer”: Jim Starlin, *The Art of Jim Starlin: A Life in Words and Pictures*, IDW, 2010.

“Os editores estão tão encurralados”: Peter David, “X’d out”, *Comics Buyers Guide*, 5 de março de 1993.

Foi por meio dessa manobra que a Marvel: Furman, “Perelman’s tangled web”.

Havia oito mil lojas de quadrinhos: Gabilliet, *Of Comics And Men*.

se convertido para a venda de quadrinhos: Eric Reynolds, “Industry sales records in 1993 shadowed by collapse of speculator boom”, *Comics Journal* 166, fevereiro de 1994.

“Esses autores conseguiram”: Gary Groth, “Marder for the cause”, *Comics Journal* 170, agosto de 1994.

“Todo mundo tinha despesas pagas”: Sean T. Collins, “The amazing! Incredible! Uncanny oral history of Marvel Comics”, *Maxim*, setembro de 2009.

“É agora que a gente de que tentar”: Alex Chun, “Image enhancement”, *Amazing Heroes* 202, junho de 1992.

Dois dos principais artistas: Carolyn M. Brown, “Marketing a new universe of heroes”, *Black Enterprise*, novembro de 1994.

“Tive minha chance”: Duin e Richardson, *Comics Between the Panels*.

“Não há nada que diferencie”: Patrick Daniel O’Neill, “Claremont returns with the write stuff”, *Wizard* 22, junho de 1993.

18

“Sendo bem sincero”: Michael J. Catron, “Starlin takes new project to Malibu”, *Comics Journal* 161, agosto de 1993.

“Arde como o diabo”: Thom Carnell, “Walking the streets of Sin City”, *Carpe Noctem* 2, 1994.

“Não estou nem aí”: *Amazing Heroes Interviews* 2, 1993.

O departamento editorial da Marvel: Eric Reynolds, “Marvel in flux”, *Comics Journal* 170, agosto de 1994.

“Envie um memorando”: Furman, “Perelman’s tangled web”.

A Marvel acrescentou mais um negócio: Paul Noglows, “Marvel’s plan: toys are must”, *Daily Variety*, 22 de abril de 1993.

Atraía uma considerável audiência adulta: Gaile Robinson, “The X-Men want the night too”, *Los Angeles Times*, 27 de outubro de 1993.

O filme do Quarteto Fantástico: Robert Ito, “Fantastic Faux”, *Los Angeles*, março de 2005.

19

“Stanley e eu nunca”: Gary Groth, “Jack Kirby”, *Comics Journal* 134, fevereiro de 1990.

“Acho que ele passou do ponto”: Duin e Richardson, *Comics Between the Panels*.

“O Jack me disse uma coisa estranha”: Ro, *Tales to Astonish*.

Após a morte de Kirby: Duin e Richardson, *Comics Between the Panels*.

36% a menos nos seis primeiros meses: Tim Jones, “Holy competition, Batman!”, *Chicago Tribune*, 25 de agosto de 1994.

Perelman foi à Califórnia: Scott Rosenberg, entrevista ao *podcasttalksaboutcomics.com*, por Joey Manley e Scott Kurtz, 29 de junho de 2006.

“Se eu fosse paranoico”: Eric Reynolds, “The rumors are true: Marvel buys Malibu”, *Comics Journal* 173, dezembro de 1994.

A apresentação foi modificada: Eric Reynolds: “Marvelution: The art of the deal”, *Comics Journal* 176, abril de 1995.

“Você fica sendo jogado de cargo em cargo”: Tom Spurgeon, “Witness at the Marvelution”, *Comics Journal* 177, maio de 1995.

“A falta de satisfação criativa”: postagem de Fabian Nicieza em *rec.arts.comics.xbooks*, 2 de junho de 1995.

85 mil por mês: Alex Foege, “The X-Men files”, *New York*, 17 de julho de 2000.

Reescrita do zero: Marc Shapiro, “The Wizard Q&A: Scott Lobdell”, *Wizard* 65, janeiro de 1997.

O número de lojas de quadrinhos: Gary Groth, “John Davis”, *Comics Journal* 188, julho de 1996.

“A Marvel sabia que suas franquias”: Heidi MacDonald, “Larry Marder”, *Comics Journal* 201, janeiro de 1998.

“Por que trabalhar para a concorrência”: Khoury, *Image: The Road to Independence*.

Anotações no diário de Herb Trimpe: Herb Trimpe, “Old heroes never die, they join the real world”, *The New York Times*, 7 de janeiro de 2000.

“É um ponto de virada”: “The end of the Marvel Age”, *Oregonian*, 21 de dezembro de 1995.

20

“Não me lembro se alguém da Marvel”: Matthew Senreich, “The Wizard Q&A: Mark Waid & Ron Garney”, *Wizard* 72, agosto de 1997.

“Eu trabalhava para a Marvel”: Jim Amash, *Sal Buscema: Comics' Fast & Furious Artist*, TwoMorrows, 2010.

“Acho que 48 anos nesse negócio”: Greg Stump, “News watch”, *Comics Journal* 190, setembro de 1996.

No fim de 1994: Michael A. Hiltzik, “A tangled web of deal-making”, *Los Angeles Times*, 29 de agosto de 1998.

“Neste momento, você está moribundo”: Raviv, *Comic Wars*.

Um dos motivos pelos quais a Marvel: Gary Levin, “A marvelous post”, *Daily Variety*, 24 de outubro de 1996.

Agora Jerry Calabrese e Avi Arad: Nancy Hass, “Investing it: Marvel superheroes take aim at Hollywood”, *The New York Times*, 28 de julho de 1996.

“Estamos enfim à beira de estourar”: Michael R. Goldman, “Marvel sets a new agenda”, *Daily Variety*, 1 de outubro de 1996.

A circulação mensal de *Surpreendente Homem-Aranha*: Furman, “Perelman’s tangled web”.

“Eu nunca abriria o capital do *Clarim*”: *Amazing Spider-Man* 416, outubro de 1996.

“Quero fazer um *crossover* não oficial”: “Brian Bendis presents Tom Brevoort”, *Wizarduniverse.com*, 8 de janeiro de 2007.

“Aquela página é minha palavra final”: Mensagem repassada ao *rec.arts.comics.marvel.universe* por Michael R. Grabois, 6 de novembro de 1996.

Ofereceu-se para enviar por fax: Steve Gerber ao *rec.arts.comics.misc*, 2 de outubro de 1996.

“A MacAndrews & Forbes não vai ficar parada”: *Hollywood Reporter*, 23 de outubro de 1996.

“Você pergunta ao Willie Mays”: Connie Bruck, *Predators Ball*, Simon & Schuster, 1988.

“Em cada edição, o único jeito de ele entregar”: Rhoades, *A Complete History of American Comic Books*.

“Me senti um palhaço”: Tom Russo, “The Wizard Q&A: Frank Miller”, *Wizard* 59, julho de 1996.

“Hã, caso a gente esteja fazendo...”: Hart Fisher, “Rob ’n’ Todd”, *The Comics Journal* 195, abril de 1997.

“Só por cima do meu cadáver”: “McFarlane blasts Liefeld, lawsuit”, *Wizard* 65, janeiro de 1997.

“Como você se sente quando”: Raviv, *Comic Wars*.

“Vou arrasar a sua empresa”: *idem*.

“Um dia [Scott] Sassa”: Shirrel Rhoades, *A Complete History of American Comic Books*, Peter Lang, 2008, p. 146.

“Tudo bem, mas quem vão ser os novos”: Raviv, *Comic Wars*.

“Vivemos num dos países mais criativos”: *idem*.

“Quando enfim acabei de ler”: Chuck Rozanski, “How could we possibly make a bid for Marvel?”, *milehighcomics.com*, outubro de 2002.

“Levaria anos para os fluxos de receita”: Chuck Rozanski, “Our bid for Marvel was never placed”, *milehighcomics.com*, outubro de 2002.

“*Blade* era o patinho feio”: Susanna Hamner, “Marvel Comics leaps into movie-making”, *Business 2.0*, maio de 2006.

“Ninguém tinha tanta chance”: Richard Johnston, “Waiting for Tommy: Jason Liebig”, *DynamicForces.com*, 3 de setembro de 2003.

“Em pouco menos de dois meses”: *Comic Book Net Electronic Magazine* 189, 20 de novembro de 1998.

Enquanto isso, Perlmutter começara a suspeitar: Raviv, *Comic Wars*.

“Stan nunca soube o que havia”: carta de Steve Ditko publicada na *Comic Book Marketplace* 63, outubro de 1998.

“A existência do Homem-Aranha dependia”: carta de Steve Ditko publicada na *Time*, 7 de dezembro de 1998.

“O Steve disse: ‘Ter uma ideia...’”: Jonathan Ross, *In Search of Steve Ditko*, 2007.

“Ele fazia caretas”: Michael Dean, “Post mortem: Marv Wolfman talks about his day in court”, *Comics Journal* 239, novembro de 2001.

“Olhe, eu faço isso pelos meus filhos”: Robert Wilonsky, “Custody battle”, *Dallas Observer*, 19 de abril de 2001.

“Seja para vender desodorante ou chave de fenda”: Michael Dean, “Meet Marvel’s new boss”, *Comics Journal* 218, dezembro de 1999.

“O que os fãs querem?”: Matthew Brady, “Army of darkness”, *Wizard* 72, agosto de 1997.

“Existe essa ideia de que há uma corporação maligna”: James Busbee, “Danger Room”, *Wizard* 90, fevereiro de 1999.

“Personagens projetados como adolescentes”: Jonah Weiland, “Ultimate Bill Jemas & Joe Quesada, part I & II”, *Comic Book Resources*, 4 e 5 de novembro de 2008.

“Acho que na época”: *idem*.

Ele e Quesada emitiram vários comunicados: James Busbee, “Fantastic Four: big town”, *Fandom.com*, 8 de novembro de 2000.

“Joe Quesada não conseguiu me dar um motivo”: postagem de John Byrne em *JohnByrne.com*, 15 de novembro de 2000.

“Eu queria encontrar um jeito de ele se libertar”: Raphael e Spurgeon, *Stan Lee and the Rise and Fall of the American Comic Book*.

as ações trocavam de mão: Michael Dean, “If this be my destiny: the Stan Lee story reaches chapter 11”, *Comics Journal* 232, abril de 2001.

“Se eu comprar a Marvel”: Michael Dean, “How Michael Jackson almost bought Marvel and other strange tales from the Stan Lee/Peter Paul partnership”: *Comics Journal* 270, agosto de 2005.

“Uma vez o Stan organizou um almoço” e passagens subsequentes de Scott Koblish: Dean, “If this be my destiny”.

“Ele participava das reuniões”: Laura Rich, “The trials of a comic book hero”, *Industry Standard*, 19 de março de 2001.

Ninguém entendeu por que as ações começaram a cair: Carl DiOrio, “Stan Lee selloffs persist”, *Daily Variety*, 29 de novembro de 2000.

“Ele é como um avô”: Rich, “The trials of a comic book hero”.

“Em 1995, um típico gibi dos X-Men”: entrevista na Rutgers.

“Temos um bom número de leitores”: Jennifer M. Contino, “Your media-man at Marvel”, *Sequential Tart*, fevereiro de 2001.

“A Elektra é tão malvada”: Andrew Goletz, “Gray Haven interviews Bill Jemas of Marvel Comics”, *Ain't It Cool News*, 17 de agosto de 2001.

“Parte Elvira e parte Madre Teresa”: Jonah Weiland, “Gail Simone announced as new ‘Deadpool’ writer”, *Comic Book Resources*, 17 de agosto de 2001.

“Eu preferia ter sido ator a escritor”: diálogo com Alain Resnais gravado por Stan Lee em 14 de maio de 1969.

“Stan achou que Avi”: Lee, *Excelsior!*.

A casa de leilões previu: Don Kaplan, “Spidey tag sale”, *Daily News*, 23 de junho de 2002.

21

“Há quem pense que seria elementar”: Andrew Billen, “I haven’t made a penny from Spider-Man”, *Times* (Londres), 17 de junho de 2002.

“Eu queria ter vindo antes para Hollywood”: Raphael e Spurgeon, *Stan Lee and the Rise and Fall of the American Comic Book*.

Oitenta e cinco por cento: James Adams, “Code red in the new comicdom”, *Globe and Mail*, 2 de maio de 2002.

“Eu acredito que o leitor de quadrinhos”: Sridhar Pappu, “The next action hero”, *New York Observer*, 29 de abril de 2002.

“Sempre existiu esse cabo de guerra”: Jim McLaughlin, *Marvel Year in Review: 2000-2001*.

“Peter é um roteirista que mostra o talento”: “Bill Jemas vs. Peter David!! The Marvel vs. Captain Marvel!!”, *Ain't It Cool News*, 2 de abril de 2002.

“Eles têm Batman e Superman”: Sridhar Pappu, “The next action hero”, *New York Observer*, 29 de abril de 2002.

“Eu não estava preparado”: Steve Gerber, “New comics ideas – 2002”, *SteveGerber.com*, 20 de julho de 2006.

Mas outros disseram que: “Marvel’s Version of Kill Bill”, *ICV2.com*, 13 de outubro de 2003.

“Resolvi que, como os filmes”: Hector Lima, “Catching up with Professor M”, *Comic Book Resources*, 7 de agosto de 2003.

“Maior babaca que já conheci”: Rich Johnston, “Lying in the gutters”, *Comic Book Resources*, 27 de julho de 2003.

No momento em que estava pensando: “Getting reloaded with Quesada & Marts”, *Newsarama*, março de 2004.

“A história ‘Planeta X’”: Jonathan Ellis, “Grant Morrison: Master & Commander”, 2004.

“Você queria que a história servisse”: Matt Brady, “Bendis on House of M”, *House of M Director’s Cut* 1, 2005.

“Há uma velha piada sobre a morte”: Jonathan V. Last, “Captain America, RIP”, *Wall Street Journal*, 13 de março de 2007.

Por certo período, discutiui-se a ideia: Jonah Weiland, “The ‘one more day’ interviews with Joe Quesada’, pt. 2 of 5”, *Comic Book Resources*, 31 de dezembro de 2007.

“É tudo tão conectado”: Richard George, “Interview: Joss Whedon”, *IGN Comics*, 2 de março de 2007.

“Nosso acordo com Stan”: “Marvel Enterprises: conference call notes”, *Motley Fool*, 28 de abril de 2005.

US\$ 3,6 bilhões: Hamner, “Marvel Comics leaps into movie-making”.

“Ninguém sabe melhor do que nós”: *idem*.

Vendeu suas ações e saiu com US\$ 59 milhões: Devin Leonard, “Calling all superheroes”, *Fortune*, 23 de maio de 2007.

“Queriam que Dave assinasse”: Michael Dean, “Marvel makes Dave Cockrum an offer he can’t refuse”, *Comics Journal* 260, maio/junho 2004.

“Não dou a mínima”: Robert K. Elder, “Donation spotlights comic book dispute”, *Barre-Montpelier Times Argus*, 8 de setembro de 2008.

“Nunca vi um centavo”: Collins, “The amazing! Incredible! Uncanny oral history of Marvel Comics”.

Adquiriu as bolas dos *home-runs*: “This day in sports: McFarlane Spawns monster bid for Bonds’ ball”, *ESPN.com*, 25 de junho de 2010.

Isaac Perlmutter ficaria com quase um terço: Ben Fritz, “Disney tells details of Marvel Entertainment acquisition in a regulatory filing”, *Los Angeles Times*, 23 de setembro de 2009.

“Não sei”: Alex Pappademas, “The Inquisition of Mr. Marvel”, *Grantland*, 9 de maio de 2012.

“Eu não queria que fosse assim”: “A few questions with Marvel editor-in-chief Axel Alonso”, *Beat*, 13 de janeiro de 2011.

MARVEL COMICS

A HISTÓRIA SECRETA

BÓNUS ESPECIAL BRASIL

POR ÉRICO ASSIS

A história da Marvel Comics no Brasil começou pouco depois da estreia de seus quadrinhos nos EUA. Já em 1942, as revistas *Gibi Mensal* e *O Globo Juvenil*, derivadas do jornal *O Globo*, importavam as aventuras de Tocha Humana e Príncipe Submarino. Desde então, os heróis Marvel têm chegado aqui por intermédio de diversas editoras – Ebal, Bloch, RGE, Abril, Panini – e em formatos também muito variados – desde páginas de jornal em preto e branco, em versão reduzida, até edições com impressão luxuosa, capa dura e dimensões maiores que as do original.

Com o crescimento da popularidade dos personagens Marvel na última década, muitas das histórias clássicas da editora têm sido republicadas em edições encadernadas. É relativamente fácil encontrar em livrarias, por exemplo, edições com as primeiras histórias de Homem-Aranha, Surfista Prateado, Vingadores, X-Men e outros. Nem todas as histórias mencionadas pelo autor Sean Howe, porém, foram publicadas recentemente no Brasil – sendo que algumas *nunca* foram publicadas em língua portuguesa.

A lista a seguir, preparada exclusivamente para a edição brasileira de *Marvel Comics: a História Secreta*, foi criada para auxiliar você, leitor, a localizar as principais histórias mencionadas neste livro. Ela está organizada por personagem, menciona as páginas do livro em que é citado, suas edições originais e as edições correspondentes nacionais. Quem ficar curioso quanto a alguma trama mencionada neste livro pode procurar a história completa em livrarias, bibliotecas, gibitecas, sebos ou mesmo com um amigo colecionador.

Agradecemos aos *sites* www.guiadosquadrinhos.com e www.comicvine.com, que foram referências essenciais à pesquisa.

Alias

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
430	Série adulta sobre ex-super-heroína que vira investigadora particular	Alias nos 1 a 28	2001 a 2004	Marvel Max n. 1 a 22, Marvel Max Especial n. 1; Alias n. 1 (republicação parcial)	2003 a 2005; 2010	Panini

Bloodstone

As histórias solo do personagem são inéditas no Brasil.

Campeões

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
170	Histórias da equipe que saíram no Brasil	Champions n. 3 e 4, 11 a 15	1976 a 1977	Heróis da TV n. 2 e 3, 18 e 19, 32 e 33	1979 a 1982	Abril

Capitão América

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
27 e 28	Estreia do personagem.	Captain America Comics n.1	1941	Coleção Histórica Marvel: Capitão América vol. 1	2012	Panini
33 a 36	Outras histórias do período da	Captain America	1941 a 1954	Capitão América: as primeiras	1992; 1989	Abril; Gibizada

	Segunda Guerra até os anos 1950	Comics n. 2 a 78		histórias; Coleção Velha Guarda n. 1		
--	---------------------------------	------------------	--	---	--	--

Capitão América (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
79	“A Origem do Capitão América”, citada em filme de Andy Warhol	Tales of Suspense n. 63	1965	Biblioteca Histórica Marvel: Capitão América n. 1	2008	Panini
83	Caveira Vermelha de posse do Cubo Cósmico	Tales of Suspense n. 79 a 81	1966	Coleção Histórica Marvel: Capitão América n. 1	2012	Panini
118	Enfrenta gangue de motoqueiros	Captain America n. 128	1970	Capitão América n. 13	1980	Abril
125	Enfrenta Modok em campus universitário	Captain America and Falcon n. 120	1969	Capitão América n. 1	1979	Abril
125	Começa a dividir a série com Falcão	Captain America and Falcon n. 134	1971	Capitão América em Cores n. 4	1971	Ebal
125 e 126	Enfrenta Caveira Vermelha vestido de militante negro	Captain America and Falcon n. 143	1971	Homem-Aranha em Cores n. 2 a 4	1974	Ebal
136	Primeiras histórias do roteirista Steve Englehart	Captain America and Falcon n. 153 a 156	1972	Capitão América n. 25 e 26	1981	Abril

158	História baseada no escândalo Watergate	Captain America and Falcon n. 169 a 175	1974	Capitão América n. 37 a 39	1982	Abril
234	Histórias por Roger Stern e John Byrne	Captain America n. 247 a 255	1980 a 1981	Os Maiores Clássicos do Capitão América n. 1	2008	Panini
292	História climática com Caveira Vermelha em edição comemorativa	Captain America n. 300	1984	Capitão América n. 99	1987	Abril
391, 397 e 403	Versão Heróis Renasçam	Captain America vol. 2 n. 1 a 12	1996 a 1997	Capitão América – Heróis Renasçam n. 1 a 12	1999	Abril
412	Relançamento Heróis Retornam	Captain America vol. 3 n. 1	1998	Marvel 2000 n. 1	2000	Abril

Capitão Marvel

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
151 a 155	Jim Starlin como roteirista e desenhista; Thanos e o Cubo Cósmico	Captain Marvel n. 25 a 33	1973 a 1974	A Saga de Thanos n. 1 e 2	1992	Abril
174	Rick Jones drogado na Zona Negativa	Captain Marvel n. 37	1975	Heróis da TV n. 26	1981	Abril
262	Morte do Capitão Marvel	The Death of Captain Marvel	1982	Graphic Novel n. 3	1988	Abril
283	Estreia da Capitã Marvel, versão feminina	The Amazing Spider-Man Annual n. 16	1982	Heróis da TV n. 101	1987	Abril

437	Versão do escritor Peter David que passou pela campanha U-Decide	Captain Marvel vol. 5 n. 1	2002	Inédito no Brasil		
-----	--	----------------------------	------	-------------------	--	--

Cavaleiro da Lua

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
227	Primeira aparição	Werewolf by Night n. 32	1975	Inédita no Brasil		
227, 248, 273 e 274	Histórias de Doug Moench e Bill Sienkiewicz	Moon Knight n. 1 a 20	1980 a 1982	Almanaque Premiere Marvel n. 3 a 6, Homem-Aranha n. 1, Capitão América n. 51, 61, 62, 66, 67, 69, 73, 83, 86 e 88; Marvel Force n. 6 a 8	1982 a 1986; 1991 e 1992	RGE; Abril; Abril; Globo

Cristal

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
237e 239	Primeira aparição	Uncanny X-Men n. 130 e 131	1979	Os Maiores Clássicos dos X-Men n. 4	2006	Panini
236, 237, 248 e 252	Primeira história solo	Dazzler n. 1	1981	Heróis da TV n. 35	1982	Abril

Deathlok

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
166	Primeira aparição	Astonishing Tales n. 25 a 27	1974	Heróis da TV n. 69	1985	Abril

Defensores

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
126	Estreia da equipe	Marvel Feature n. 1	1971	Capitão América n. 52	1983	Abril
136	Crossover com Vingadores	The Defenders n. 8 a 11; Avengers n. 115 a 118	1973	Os Maiores Clássicos dos Vingadores n. 4	2008	Panini
171	Histórias de Steve Gerber; enfrentam Os Cabeças	The Defenders n. 21	1975	Inédita no Brasil		
192	Enfrentam o alien Nebulon, palestrante de autoajuda	The Defenders n. 33 a 39	1976	Inédita no Brasil		

Defensores (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
207	Fim da história de Omega, o Desconhecido	The Defenders n. 76 a 77	1979	Inédita no Brasil.		
271	Histórias de J. M. DeMatteis; morte	The Defenders	1982	Inédita no Brasil.		

	de Falcão Noturno	n. 106				
304	Versão da equipe com participação de ex-X-Men Fera, Anjo e Homem de Gelo	The Defenders n. 125 a 152	1983 a 1986	Capitão América n. 101 a 115, 130 a 139 (apenas parte das histórias foram publicadas no Brasil)	1987 a 1990	Abril

Defensores Secretos

A equipe não teve aventuras publicadas no Brasil.

Demolidor

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
61	Origem e primeiras histórias	Daredevil n. 1 a 10	1964 a 1965	Biblioteca Histórica Marvel: Demolidor vol. 1	2009	Panini
90	Encontro com Homem-Aranha, teste para John Romita	Daredevil n. 16 e 17	1966	Demolidor n. 12	1976	Bloch
125	Histórias de Gerry Conway	Daredevil n. 72 a 96	1971 a 1973	Defensor Destemido n. 1 a 3 (apenas algumas histórias foram publicadas no Brasil)	1972	Gea

Demolidor (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
-------------------------	------------	-------------------	------------------	---------------------	---------------------------------	--------------------

238, 249 e 250	Primeiras colaborações entre roteirista Roger McKenzie e desenhista Frank Miller	Daredevil n. 158 a 167	1979 a 1980	Superaventuras Marvel n. 46; Demolidor Especial n. 1	1986; 1988	Abril
256 a 258	Frank Miller assume roteiros e desenhos da série, com histórias mais violentas	Daredevil n. 168 a 180	1980 a 1982	Os Maiores Clássicos do Demolidor n. 1 e 2	2003	Panini
262 e 263	Histórias com Elektra, de morte à ressurreição e saída de Miller	Daredevil n. 181 a 191	1982 a 1983	Os Maiores Clássicos do Demolidor n. 3 e 4	2004	Panini
302	“A Queda de Murdock”; retorno de Frank Miller aos roteiros	Daredevil n. 227 a 233	1986	Demolidor: A Queda de Murdock	2010	Panini
302	Graphic novel por Frank Miller e Bill Sienkiewicz	Daredevil: Love & War	1986	Graphic Novel n. 2	1988	Abril
369	Retorno de Elektra após uma década	Daredevil n. 322	1993	Superaventuras Marvel n. 165	1996	Abril
411 e 414	Reformulação na linha Marvel Knights	Daredevil vol. 2 n. 1	1998	Demolidor: Diabo da Guarda	2009	Panini

Elektra

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
262 e 263	Primeiras histórias	Daredevil n. 181 a 191	1982 e 1983	Os Maiores Clássicos do Demolidor n. 3 a 4	2004	Panini

Elektra (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
302 e 333	Minissérie Elektra Assassina	Elektra Assassin n. 1 a 8	1986 a 1987	Elektra Assassina	2005	Panini
369	Retorno de Elektra após uma década de ausência	Daredevil n. 322	1993	Superaventuras Marvel n. 165	1996	Abril
429	Versão “Menina Malvada”	Elektra n. 1	1996	Marvel 98 n. 1	1998	Abril

Doutor Estranho

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
55 e 56	Origem	Strange Tales n. 115	1963	Heróis da TV n. 100	1987	Abril
84	Longa batalha contra Dormammu	Strange Tales n. 131 a 146	1965 a 1966	Inédita no Brasil		
154 e 155	Primeiras histórias por Frank Brunner e Steve Englehart; inclui história inspirada em Alice no País das Maravilhas	Doctor Strange n. 1 a 6	1974	Superaventuras Marvel n. 13 a 16 (apenas quatro histórias foram publicadas)	1983	Abril
155	Enfrenta mago do futuro Sise-Neg	Marvel Premiere n. 13 e 14	1974	Superaventuras Marvel n. 10 e 11	1983	Abril
199	Doutor Estranho e Clea viajam ao passado	Doctor Strange n. 17 a 20	1976	Heróis da TV n. 62, 68 (apenas duas	1984 e 1985	Abril

				histórias foram publicadas)		
283	Morte de Drácula	Doctor Strange n. 62	1983	Drácula versus Heróis Marvel n. 1	1995	Abril

Os Eternos

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
176, 207	Primeira aparição	Eternals n. 1	1976	Superaventuras Marvel n. 25	1984	Abril

Fera

O personagem não teve aventuras solo publicadas no Brasil.

Gata

A personagem não teve aventuras solo publicadas no Brasil.

Excalibur

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
325 e 326	Primeira aparição da equipe	Excalibur Special Edition n. 1	1988	Graphic Globo n. 8	1991	Globo

Filho do Demônio

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições	Editadora brasileira
-------------------------	------------	-------------------	------------------	---------------------	---------------------	----------------------

					brasileiras	
156	Primeira aparição	Marvel Spotlight n. 12	1971	Capitão América n. 48	1983	Abril

Golias Negro

As histórias solo do herói são inéditas no Brasil.

Guerra Civil

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
444	Trama principal da saga	Civil War n. 1 a 7	2006 a 2007	Marvel Deluxe: Guerra Civil	2010	Panini

Guerras Secretas

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
280 a 289	Minissérie original	Marvel Super Heroes Secret Wars n. 1 a 12	1984	Guerras Secretas	2008	Panini
296 a 301	Guerras Secretas II	Secret Wars II n. 1 a 9	1985 a 1986	Grandes Heróis Marvel n. 27; O Incrível Hulk n. 80, 84; Superaventuras Marvel n. 99, 101, 102; Capitão América n. 136, 137, 138, 141	1990 e 1991	Abril

298	Participação de Beyonder em história de Luke Cage e Punho de Ferro	Power Man & Iron Fist n. 121	1986	Inédita no Brasil.		
444	Guerra Secreta – minissérie posterior	Secret War n. 1 a 5	2004 a 2005	Guerra Secreta n. 1 a 3	2005	Panini

Heróis Renascem

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
391	Massacre Marvel – saga de despedida dos heróis	Onslaught: Marvel Universe n. 1	1996	Massacre Marvel	1998	Abril
391, 397e 403	Séries de Vingadores, Quarteto Fantástico, Capitão América e Homem de Ferro feitas por estúdios de Jim Lee e Rob Liefeld	Avengers vol. 2 n. 1 a 12; Captain America vol. 2 n. 1 a 12; Fantastic Four vol. 2 n. 1 a 12; Iron Man vol. 2 n. 1 a 12	1996 a 1997	Vingadores: Heróis Renascem n. 1 a 12; Capitão América: Heróis Renascem n. 1 a 12; Quarteto Fantástico: Heróis Renascem n. 1 a 12; Homem de Ferro: Heróis Renascem n. 1 a 12	1998 e 1999	Abril
412	Retorno das quatro séries à Marvel	Avengers vol. 3 n. 1; Captain America vol. 3 n. 1; Fantastic Four vol. 3 n. 1; Iron Man vol. 3 n. 1	1998	Grandes Heróis Marvel vol. 2 n. 1, 4 e 5; Marvel 2000 n. 1	2000	Abril

Homem-Aranha

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
50 e 51	Primeira aparição	Amazing Fantasy n. 15	1962	Biblioteca Histórica Marvel: Homem-Aranha vol. 1	2007	Panini
51 e 52	Primeiras histórias	Amazing Spider-Man n. 1 a 40	1963 a 1966	Biblioteca Histórica Marvel: Homem-Aranha vol. 1 a 4	2007 a 2012	Panini
107	Estreia de personagem negro, editor Joe Robertson	Amazing Spider-Man n. 51	1967	Grandes Heróis Marvel n. 23	1996	Abril
72 e 106	Problemas no campus universitário	Amazing Spider-Man n. 68	1969	Os Maiores Clássicos do Homem-Aranha vol. 1	2002	Panini

Homem-Aranha (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
336	Estreia de personagem negro, Gatuno	Amazing Spider-Man n. 78	1969	A Teia do Aranha n. 10	1990	Abril
122 e 123	Edições com personagens drogados	Amazing Spider-Man n. 96 a 98	1971	Homem-Aranha: Grandes Desafios n. 4	2007	Panini
148 e 149	Morte de Gwen Stacy	Amazing Spider-Man n. 121	1973	Homem-Aranha: Grandes Desafios n. 4	2007	Panini

150	Estreia do vilão Moses Magnum	Giant-Size Spider-Man n. 4	1975	Inédita no Brasil		
150	Estreia do vilão Tarântula	Amazing Spider-Man n. 134	1974	A Teia do Aranha n. 26	1991	Abril
150	Estreia do vilão Ciclone	Amazing Spider-Man n. 143	1975	A Teia do Aranha n. 29	1992	Abril
227 e 228	Primeiro trabalho de Frank Miller	Amazing Spider-Man Annual n. 14	1980	Os Maiores Clássicos do Homem-Aranha n. 4	2007	Panini
253	Edições de Peter Parker, o Espetacular Homem-Aranha, desenhadas por Jim Shooter	Spectacular Spider-Man n. 57 e 59	1981	Inéditas no Brasil		
263 e 264	Edições de Peter Parker, o Espetacular Homem-Aranha por Bill Mantlo e Ed Hannigan; estreia de Manto e Adaga	Spectacular Spider-Man n. 60 a 72	1981 a 1982	Homem-Aranha n. 30, 33 a 35, 42; Superalmanaque do Homem-Aranha n. 1 (apenas algumas histórias foram publicadas no Brasil)	1985 e 1986	Abril
283	Estreia da Capitã Marvel, versão feminina	The Amazing Spider-Man Annual n. 16	1982	Heróis da TV n. 101	1987	Abril

Homem-Aranha (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
-------------------------	------------	-------------------	------------------	---------------------	---------------------------------	--------------------

288 e 289	História interligada a Guerras Secretas	Amazing Spider-Man n. 252	1984	Homem-Aranha: Grandes Desafios n. 1	2007	Panini
300	Estreia da série A Teia do Aranha	Web of Spider-Man n. 1	1985	A Teia do Aranha n. 69	1995	Abril
309 e 327	Casamento	Amazing Spider-Man Annual n. 21	1987	A Teia do Aranha n. 74	1995	Abril
338	Primeiras histórias desenhadas por Todd McFarlane	Amazing Spider-Man n. 298 a 314	1988 a 1989	Os Maiores Clássicos do Homem-Aranha n. 5 e 6	2007 e 2008	Panini
340	Nova série escrita e desenhada por Todd McFarlane	Spider-Man n. 1 a 5	1990	Homem-Aranha: Tormento	2013	Panini
353	Primeiras histórias desenhadas por Erik Larsen	Amazing Spider-Man n. 327 a 331	1989 a 1990	Homem-Aranha n. 123 e 125	1993	Abril
369	“Carnificina Máxima”	Spider-Man Unlimited n. 1 e 2; Web of Spider-Man n. 101 a 103; Amazing Spider-Man n. 378 a 380; Spider-Man n. 35 a 37; Spectacular Spider-Man n. 201 a 203	1993	Homem-Aranha: Carnificina Total n. 1 e 2	1996	Abril
383 e 384	Início da “Saga do Clone”	Web of Spider-Man n. 117, Amazing Spider-Man n. 394, Spider-Man n. 51, Peter Parker: The Spectacular Spider-Man n. 217	1994	O Homem-Aranha n. 165	1997	Abril

Homem-Aranha (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
384	Peter Parker e Mary Jane Watson descobrem que terão filho	Spectacular Spider-Man n. 220	1995	O Homem-Aranha n. 167	1997	Abril
388	“Clonagem Máxima”	Spider-Man Maximum Clonage Alpha e Spider-Man Maximum Clonage Omega	1995	O Homem-Aranha n. 173 e 174	1997	Abril
388	Histórias escritas por Dan Jurgens	Sensational Spider-Man n. 0 a 6	1996	A Teia do Aranha n. 100, 104; O Homem-Aranha n. 177, 179 a 181	1998	Abril
399 e 400	Fim da “Saga do Clone”	Peter Parker: Spider-Man n. 75	1996	A Teia do Aranha n. 110	1998	Abril
400	Clarim Diário forçado a abrir o capital na bolsa	Spider-Man Unlimited n. 12	1996	A Teia do Aranha n. 105	1998	Abril
400 a 402	Retorno de Howard, o Pato	Spider-Man Team-Up n. 5	1996	Inédita no Brasil.		
424	Primeiras histórias escritas por J. Michael Straczynski	Amazing Spider-Man n. 30 a 35 (471-476)	2001	Homem-Aranha: Grandes Desafios n. 6	2007	Panini

Homem-Coisa

Páginas em que é	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições	Editora brasileira
------------------	------------	-------------------	------------------	---------------------	---------------------	--------------------

citado					brasileiras	
122, 137 e 145	Origem	Adventure Into Fear n. 10	1972	Superaventuras Marvel n. 17	1983	Abril

Homem de Ferro

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
52 e 53	Origem e primeiras histórias	Tales of Suspense n. 39 a 65	1963	Biblioteca Histórica Marvel: O Invencível Homem de Ferro vol. 1 e 2	2008 e 2010	Panini
90	Histórias escritas por Archie Goodwin	Iron Man n. 1 a 3	1968	Coleção Histórica Marvel: O Invencível Homem de Ferro 1	2012	Panini
126	Enfrenta Inferno	Iron Man n. 27	1970	Homem de Ferro n. 11	1976	Bloch
151	Estreia de Thanos e outros personagens de Jim Starlin	Iron Man n. 55	1973	A Saga de Thanos n. 1	1992	Abril
231 e 232	Mordomo Jarvis demite-se dos Vingadores	Iron Man n. 127	1979	Os Maiores Clássicos do Homem de Ferro n. 1	2008	Panini
237	David Michelinie e Bob Layton assumem roteiros da série; Tony Stark alcoólatra	Iron Man n. 116 a 129	1978	Heróis da TV n. 65 e 66; Os Maiores Clássicos do Homem de Ferro n. 1	1984; 2008	Abril; Panini
270 e 271	Tony Stark é substituído por James	Iron Man n. 170	1983	O Incrível Hulk n. 68	1989	Abril

	“Rhodey” Rhodes na armadura de Homem de Ferro					
383	Séria de Máquina de Guerra, derivada de Homem de Ferro	War Machine n. 1	1994	Inédita no Brasil		
391, 397e 403	Versão Heróis Renascem	Iron Man vol. 2 n. 1 a 12	1996 a 1997	Homem de Ferro – Heróis Renascem n. 1 a 12	1999	Abril
412	Relançamento Heróis Retornam	Iron Man vol. 3 n. 1 a 5	1998	Grandes Heróis Marvel vol. 2 n. 5	2000	Abril

Homem-Formiga

O personagem não teve aventuras solo publicadas no Brasil.

Howard, o Pato

O personagem não teve aventuras solo publicadas no Brasil.

Infinito (trilogia: Desafio Infinito / Guerra Infinita / Cruzada Infinita)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
369	Desafio Infinito	Infinity Gauntlet n. 1 a 6	1991	Cruzada Infinita n. 1 a 3	1995	Abril
369	Guerra Infinita	Infinity War n. 1 a 6	1992	Guerra Infinita n. 1 a 3	1996	Abril
369	Cruzada Infinita	Infinity Crusade n. 1 a 6	1993	Cruzada Infinita n. 1 a 3	1996	Abril

O Incrível Hulk

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
48 e 49	Primeira aparição e primeiras histórias	The Incredible Hulk n. 1 a 6	1962 a 1963	Biblioteca Histórica Marvel: O Incrível Hulk vol. 1	2008	Panini
233	Roger Stern assume roteiros da série	The Incredible Hulk vol. 2 n. 218 a 225	1977	O Incrível Hulk n. 42 a 48	1982	RGE
233	Bill Mantlo assume roteiros da série	The Incredible Hulk vol. 2 n. 245 a 249	1980	O Incrível Hulk n. 8 e 9	1984	Abril

O Incrível Hulk (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
301	Tecnoartista reescreve tramas da série	The Incredible Hulk vol. 2, n. 269	1982	O Incrível Hulk n. 23	1985	Abril
307	Edição de John Byrne com ilustrações de página inteira	Marvel Fanfare vol. 2, n. 29	1986	O Incrível Hulk n. 70	1989	Abril
335	Edições por Todd McFarlane	The Incredible Hulk n. 330 a 345	1987 a 1988	O Incrível Hulk n. 86 a 89, 91, 93 a 100 ; Os Maiores Clássicos do Incrível Hulk n. 1 (duas histórias)	1990 a 1991 e 2008	Abril; Panini

Os Invasores

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
164	Primeira história	The Invaders n. 1	1975	Marvel Especial n. 10	1990	Abril

Justiceiro

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
150	Primeira aparição	Amazing Spider-Man n. 129	1974	Homem-Aranha: Grandes Desafios n. 5	2007	Panini
328	Primeira minissérie solo	The Punisher n. 1 a 5	1986	Justiceiro Especial n. 1	1990	Abril
335	Whilce Portacio assume desenhos da primeira série do personagem	Punisher n. 8 e 9	1988	O Melhor do Justiceiro n. 1	1991	Abril

Justiceiro (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
335	Segundo título do personagem estreia com desenhos de Jim Lee	Punisher War Journal n. 1 a 3	1988	Superaventuras Marvel n. 95 e 96	1990	Abril
359	Estreia do terceiro título do	Punisher War Zone	1992	Grandes Heróis Marvel n. 50	1995	Abril

	personagem	n. 1 a 6				
411 e 415	Versão Marvel Knights que não deu certo	Punisher: Purgatory n. 1 a 4	1998 a 1999	Grandes Heróis Marvel vol. 2 n. 3	2000	Abril
415	Versão Marvel Knights que deu certo	The Punisher vol. 4 n. 1 a 12	2000 a 2001	Justiceiro: Bem-Vindo de Volta, Frank	2008	Panini

Kiss

As histórias da banda pela Marvel não foram publicadas no Brasil.

Lili, a Garota-Modelo

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
34	Diversas	Diversas	n/d	A Nova Lili, a Garôta Modêlo n. 1 a 37	1969 a 1973	Trieste

Longshot

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
334	Minissérie com o personagem	Longshot n. 1 a 6	1985 a 1986	Longshot n. 1	1991	Abril

Luke Cage, Herói de Aluguel

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
-------------------------	------------	-------------------	------------------	---------------------	---------------------------------	----------------------

134	Primeira aparição	Luke Cage, Hero for Hire n. 1	1972	Superaventuras Marvel n. 1	1982	Abril
153	Gíria em iídiche inadequada em história	Hero for Hire n. 8	1973	Superaventuras Marvel n. 27	1984	Abril
298	Participação de Beyonder em história	Power Man & Iron Fist n. 121	1986	Inédita no Brasil		

Marvel Boy

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
415 e 416	Minissérie com o personagem por Grant Morrison	Marvel Boy n. 1 a 6	2000	Marvel Boy n. 1 a 3	2001	Mythos

Marvel 2099

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
359	Histórias passadas no universo futurista	Diversas	1992 a 1997	Principalmente séries Homem-Aranha 2099 (n. 1 a 39) e X-Men 2099 (n. 1 a 29)	1993 a 1996	Abril
359	Homem-Aranha 2099	Spider-Man 2099 n. 1 a 10	1992	Homem-Aranha 2099: Início	2013	Panini

Marvels

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
375 a 377	Minissérie	Marvels n. 1 a 4	1994	Marvels: Edição de 10 ^o Aniversário	2010	Panini

Marvel Ultimate

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
423	Homem-Aranha Ultimate: primeiras histórias	Ultimate Spider-Man n. 1 a 13	2000 a 2001	Marvel Millennium: Homem-Aranha Edição Encadernada n. 1 e 2	2004 e 2007	Panini
424	X-Men Ultimate: primeiras histórias	Ultimate X-Men n. 1 a 12	2000 a 2002	Marvel Millennium: X-Men – Edição Encadernada n. 1 e 2	2006 e 2007	Panini
432 e 433	Os Supremos: primeiras séries; inspiração para cinema	Ultimates n. 1 a 13 e Ultimates 2 n. 1 a 13	2002 a 2007	Os Supremos: Edição Definitiva e Os Supremos 2: Edição Definitiva	2012	Panini
437	Aventuras Aventurescas: minissérie	Ultimate Adventures n. 1 a 6	2002 a 2003	Marvel Millennium: Homem-Aranha n. 26 a 31	2004	Panini

Marville

A série não teve edições publicadas no Brasil.

Mestre do Kung Fu

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
156	Primeira aparição	Special Marvel Edition n. 15	1973	Grandes Heróis Marvel n. 3	1984	Abril
158	“O Biscoito da Sorte Diz: MORRA!”	Master of Kung-Fu n. 22	1974	Heróis da TV n. 5	1979	Abril
273	Primeira história por Doug Moench	Master of Kung-Fu n. 20	1974	Heróis da TV n. 2	1979	Abril
273 a 276	Histórias por Doug Moench e Gene Day	Master of Kung-Fu n. 102 a 120	1981 a 1983	Superaventuras Marvel n. 40, 42 e 43, 47 a 48, 50, 54, 57; Capitão América n. 126 a 129	1986 a 1987; 1989 a 1990	Abril
431	Doug Moench e Paul Gulacy voltam ao personagem vinte anos depois	Shang-Chi: Master of Kung Fu n. 1 a 6	2002 a 2003	Marvel Max n. 4 a 9	2003 a 2004	Panini

Micronautas

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
235	Primeiras histórias	Micronauts n. 1 a 3	1979	Heróis da TV n. 73 e 74	1985	Abril

Miss Marvel

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
185	Primeira aparição	Ms. Marvel n. 1	1977	Heróis da TV n. 3	1979	Abril
271	Carol Danvers muda de identidade heroica	Uncanny X-Men n. 164	1982	Superaventuras Marvel n. 69	1988	Abril

Motoqueiro Fantasma

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
134	Primeira aparição	Marvel Spotlight n. 5	1972	Heróis da TV n. 6	1979	Abril
198	Trama na qual o personagem seria salvo por Jesus Cristo	Ghost Rider n. 9, 15 e 19	1974 a 1976	Capitão América n. 72 (apenas a primeira história)	1985	Abril
277	Johnny Blaze exorciza o demônio	Ghost Rider n. 81	1983	Inédita no Brasil		
332	Estreia de nova versão	Ghost Rider vol. 2 n. 1	1990	Superaventuras Marvel n. 127 e 128	1993	Abril
359	Criação de selo com séries derivadas de “Filhos da Meia-Noite”	Ghost Rider vol. 2 n. 28 a 31; Ghost Rider/Blaze: Spirits of Vengeance n. 1; Morbius n. 1; Darkhold n. 1; Nightstalkers n. 1	1992	O Incrível Hulk n. 159 a 164	1996 a 1997	Abril

Mulher-Aranha

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
206	Primeira aparição	Marvel Spotlight n. 32	1977	Inédita no Brasil		
272	Morte da personagem	Spider-Woman n. 50	1983	Inédita no Brasil		

Mulher-Hulk

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
235	Primeira aparição	The Savage She-Hulk n. 1	1980	Origens dos Super-Heróis Marvel n. 2	1994	Abril

Namor, o Príncipe Submarino

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
21 a 27	Primeiras aparições e encontro com Tocha Humana	Marvel Comics n. 1 a 8	1939 a 1940	Álbum Juvenil – Série B n. 2 e 3 (apenas algumas histórias)	1987	Gibizada
30 a 31	Confronto Tocha Humana x Namor	Human Torch n. 5	1941	Inédita no Brasil		
123	Namor encontra viciados em drogas	Sub-Mariner n. 48	1972	Inédita no Brasil		
138	Retorno de Bill Everett na década de 1970	Sub-Mariner n.	1972 a 1973	Inédita no Brasil		

		50 a 55 e 57				
332	Reformulação como investidor de risco, por John Byrne	Namor, the Sub-Mariner n. 1 a 3	1990	Grandes Heróis Marvel n. 42	1993	Abril

Nick Fury

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
93 e 94	Histórias de Jim Steranko	Strange Tales n. 153 a 158, 160 a 168; Nick Fury, Agent of S.H.I.E.L.D. n. 1 a 3 e 5	1967 a 1968	Heróis da TV 17, 19, 21, 23, 25, 26, 28, 31; Capitão América n. 49 a 50, Homem-Aranha n. 8 a 13, 16	1980 a 1984	Abril
90	Histórias de Gary Friedrich em Sarg. Fury e o Comando Selvagem	Sgt. Fury and His Howling Commandos n. 52 a 56	1968	Inédita no Brasil		
175	“A Fórmula Infinito”	Marvel Spotlight n. 31	1976	Heróis da TV n. 79	1986	Abril

Nômade

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
359	Estreia da série	Nomad n. 1	1992	Superaventuras Marvel n. 154	1995	Abril
371	Edição sobre revoltas em Los Angeles	Nomad n. 9	1993	Superaventuras Marvel n. 161	1995	Abril

Not Brand Ecch

A série de autoperódia da Marvel é inédita no Brasil.

Novos Guerreiros

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
332	Estreia da equipe	New Warriors n. 1	1990	Homem-Aranha n. 124	1993	Abril

Novo Universo

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
308	Estreia do Novo Universo	Diversas	1986 a 1987	Força Psi n. 1 a 12; Justice n. 1 a 12	1987 a 1988	Abril
325	John Byrne assume série do Estigma	The Star Brand n. 11 a 19	1988 a 1989	Superaventuras Marvel n. 108 a 116	1991 a 1992	Abril

Ômega, o Desconhecido

O personagem não teve aventuras solo publicadas no Brasil.

Pantera-Negra

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
-------------------------	------------	-------------------	------------------	---------------------	---------------------------------	--------------------

95	Primeira aparição	Fantastic Four n. 52	1966	O Homem-Aranha n. 66	1974	Ebal
193 e 194	Jungle Action com monólogo de Don McGregor sobre ideais	Jungle Action n. 20	1976	Inédita no Brasil		
411 e 415	Versão Marvel Knights	Black Panther vol. 2 n. 1	1998	Inédita no Brasil		

Punho de Ferro

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
167	Primeira aparição	Marvel Premiere n. 15	1974	Grandes Heróis Marvel n. 3	1984	Abril
185 e 186	Histórias por John Byrne	Iron Fist n. 1 a 15	1975 a 1977	Heróis da TV n. 1, 21, 49 a 51, 63 e 64; Capitão América n. 40 e 41, 43 a 45; O Incrível Hulk n. 40; Punhos de Aço n. 1 a 5; Mestre do Kung Fu n. 30	1977 a 1986	Abril; Abril; Abril; Bloch; Bloch

Quarteto Fantástico

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
10 e 45 a 48	Primeira edição e primeiras histórias	Fantastic Four n. 1 a 10	1961 a 1962	Biblioteca Histórica Marvel: Quarteto Fantástico vol. 1	2007	Panini

56	Crossover com Hulk	Fantastic Four n. 12	1963	Origens dos Super-Heróis Marvel n. 1	1994	Abril
56	Crossover com Homem-Formiga	Fantastic Four n. 16	1963	Inédita no Brasil.		
81	Estreia de Crystal e dos Inumanos	Fantastic Four n. 46	1966	O Homem-Aranha n. 62	1974	Ebal
81 e 82	Estreia de Surfista Prateado e de Galactus	Fantastic Four n. 48 a 50	1966	Heróis da TV n. 58 e 59; Marvel 40 Anos no Brasil (somente edição 50)	1984; 2007	Abril; Panini
85	Encontro de Tocha Humana, clássico e novo	Fantastic Four Annual n. 4	1966	Inédita no Brasil		
95	Estreia do Pantera-Negra	Fantastic Four n. 52	1966	O Homem-Aranha n. 66	1974	Ebal

Quarteto Fantástico (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
96	Descoberta da raça Kree	Fantastic Four n. 65	1967	Inédita no Brasil		
96	Enfrentam ser chamado Ele	Fantastic Four n. 67	1967	A Saga de Thanos n. 3	1992	Abril
118	Última edição de Kirby	Fantastic Four n. 102	1970	Inédita no Brasil		
126	Edição com arte não utilizada de Kirby	Fantastic Four n. 108	1971	Inédita no Brasil		
150	Sr. Fantástico e Garota Invisível	Fantastic Four n.	1973 a 1974	O Incrível Hulk n. 13 a 22	1984 a 1985	Abril

	em processo de divórcio	130 a 149				
251, 253 e 254	John Byrne assume roteiros e desenhos da série	Fantastic Four n. 232 a 260	1981	Os Maiores Clássicos do Quarteto Fantástico n. 1 a 4	2005 a 2008	Panini
254	História secundária com storyboards de Jack Kirby retrabalhados	Fantastic Four n. 236	1981	Inédita no Brasil		
286	“O Julgamento de Reed Richards”	Fantastic Four n. 262	1984	Marvel Saga n. 2	1991	Abril
305 a 307	Última história de John Byrne	Fantastic Four n. 293	1986	O Homem-Aranha n. 96	1991	Abril
332 e 347	Passagem de Walter Simonson pela série	Fantastic Four n. 334 a 350, 353 e 354	1989 a 1991	Superaventuras Marvel n. 135 e 136, 140 a 146, 149 a 152; Grandes Heróis Marvel n. 45	1993 a 1995	Abril
383	Força Fantástica, série derivada	Fantastic Force n. 1	1994	A Teia do Aranha n. 94	1997	Abril
391, 397, 403	Versão Heróis Renascem	Fantastic Four vol. 2 n. 1 a 12	1996 a 1997	Quarteto Fantástico: Heróis Renascem n. 1 a 12	1998 a 1999	Abril
412	Relançamento Heróis Retornam	Fantastic Four vol. 3 n. 1 a 5	1998	Grandes Heróis Marvel vol. 2 n. 4	2000	Abril

O Que Aconteceria Se?

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
266	Edição “puramente	What If? n. 34	1982	Grandes Heróis Marvel n. 11;	1986	Abril

	comédia” do Universo Marvel			Homem-Aranha n. 35		
--	-----------------------------	--	--	--------------------	--	--

Rom

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
234	Primeira aparição	Rom n. 1	1979	Almanaque Premiere Marvel n. 2	1982	RGE
271	Nova perde os poderes	Rom n. 24	1981	O Incrível Hulk n. 43	1987	Abril

Silver Sable

A personagem não teve aventuras solo publicadas no Brasil.

Skull the Slayer

A série do personagem é inédita no Brasil.

Star Wars

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
206	Início da série	Star Wars n. 1	1977	Inédita no Brasil		
276	Gene Day desenha a série	Star Wars n. 68 e 69	1983	Inédita no Brasil		

Surfista Prateado

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
81 e 82	Primeira aparição	Fantastic Four n. 48 a 50	1966	Heróis da TV n. 58 e 59; Marvel 40 Anos no Brasil (somente edição 50)	1984; 2007	Abril; Panini
100	Série própria	Silver Surfer n. 1 a 6	1968 a 1969	Biblioteca Histórica Marvel: Surfista Prateado n. 1	2008	Panini
116	Última edição de Kirby	Silver Surfer n. 18	1970	Surfista Prateado: Edição Histórica n. 2	2005	Mythos
332	Jim Starlin assume roteiros da série	Silver Surfer n. 32	1989	Superaventuras Marvel n. 121	1992	Abril

Tocha Humana

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
21 a 27	Primeiras aparições e encontro com Namor	Marvel Comics n. 1 a 8	1939 a 1940	Álbum Juvenil – Série B n. 2 e 3 (apenas algumas histórias)	1987	Gibizada
30 e 31	Confronto Tocha Humana x Namor	Human Torch n. 5	1941	Inédita no Brasil		

Thor

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
-------------------------	------------	-------------------	------------------	---------------------	---------------------------------	--------------------

49	Primeiras histórias	Journey Into Mystery n. 83 a 100	1962 a 1964	Biblioteca Histórica Marvel: O Poderoso Thor vol. 1	2008	Panini
----	---------------------	----------------------------------	-------------	---	------	--------

Thor (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
80	Os Contos de Asgard	Diversos	1963 a 1965	Heróis da TV 15, 21 a 23, 26, 30, 32, 35, 46; Superaventuras Marvel 9 e 12; Capitão América 12, 19 e 50	1980 a 1983	Abril
96	Enfrenta o Alto Evolucionário	The Mighty Thor n. 134	1966	O Poderoso Thor n. 4	1975	Bloch
105	Thor conversa com hippies	The Mighty Thor n. 154	1968	O Poderoso Thor n. 12	1976	Bloch
83	Ragnarok em Thor	The Mighty Thor n. 272 a 278	1978	Heróis da TV n. 95 a 99	1987	Abril
248	Edição comemorativa em que Mark Gruenwald e Ralph Macchio tiveram que terminar a saga que Roy Thomas deixou inacabada	The Mighty Thor n. 300	1980	Inédita no Brasil		
272 a 275	Histórias por Doug Moench	The Mighty Thor n. 310 a 328	1981 a 1983	Inédita no Brasil		
282 e 283	História de Walt Simonson	The Mighty Thor n. 337 a	1983 a 1987	Os Maiores Clássicos do	2006 a 2012	Panini

		382		Poderoso Thor n. 1 a 5		
383	Estreia da série derivada, Thunderstrike	Thunderstrike n. 1	1993	Inédita no Brasil		

Torneio de Campeões

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
268	Minissérie	Contest of Champions n. 1 a 3	1984	Heróis da TV n. 108 a 110	1988	Abril

Tropa Alfa

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
238 e 239	Estreia em série dos X-Men	Uncanny X-Men n. 120 e 121	1979	Os Maiores Clássicos da Tropa Alfa n. 1	2007	Panini
260 e 282	Estreia em série própria	Alpha Flight n. 1 a 12	1983 a 1984	Os Maiores Clássicos da Tropa Alfa n. 1 e 2	2007 e 2009	Panini
285	Personagem morre, e Marvel revela falecido antes da hora	Alpha Flight n. 12 e 13	1984	Marvel Saga n. 5	1992	Abril
335	Estreia de Jim Lee na série	Alpha Flight n. 51	1987	Wolverine n. 7	1992	Abril
370 e 371	Personagem da equipe declara-se homossexual	Alpha Flight n. 106	1992	Inédita no Brasil		

Trouble

A série não teve edições publicadas no Brasil.

Vingadores

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
56	Primeiras histórias	Avengers n. 1 a 20	1963 a 1965	Biblioteca Histórica Marvel: Os Vingadores vol. 1 e 2	2007 a 2009	Panini
58	Capitão América une-se aos Vingadores	Avengers n. 4	1964	Biblioteca Histórica Marvel: Os Vingadores vol. 1	2007	Panini

Vingadores (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
107	Estreia do personagem negro Bill Foster	Avengers n. 32	1966	Inédita no Brasil		
108 e 109	Estreia do herói Visão de Hank Pym como Jaqueta Amarela e casamento de Hank Pym e Vespa	Avengers n. 57 a 60	1968 a 1969	Coleção Histórica Marvel 4: Os Vingadores	2012	Panini
125	Enfrentam Filhos da Serpente	Avengers n. 73	1970	Inédita no Brasil		
126	A Guerra Kree-Skrull	Avengers n. 89 a 97	1971 a 1972	Os Maiores Clássicos dos	2006	Panini

				Vingadores n. 1		
136	Crossover com Defensores	Defenders n. 8 a 11; Avengers n. 115 a 118	1973	Os Maiores Clássicos dos Vingadores n. 4	2008	Panini
162, 172 e 173	“épico bizarro envolvendo viagens no tempo e árvores telepáticas”; Mantis e a “Madonna Celestial”	Avengers n. 129 a 135; Giant-Size Avengers n. 2 a 4	1974 a 1975	O Incrível Hulk n. 25; Heróis da TV n. 75 a 77; Grandes Heróis Marvel n. 10	1985	Abril
193	Steve Englehart tira sarro da prosa de Don McGregor	Avengers n. 137	1975	Inédita no Brasil		
232	Mordomo Jarvis pede demissão	Iron Man n. 127	1979	Os Maiores Clássicos do Homem de Ferro n. 1	2008	Panini
227 e 228	Saga de Korvac	Avengers n. 167 a 176	1978	Heróis da TV n. 86 a 89; Grandes Heróis Marvel n. 14	1986	Abril
243	Miss Marvel é “estuprada”	Avengers n. 200	1980	Grandes Heróis Marvel n. 17	1987	Abril

Vingadores (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
258	Disputa conjugal entre Jaqueta Amarela e Vespa	Avengers n. 212 a 217	1981 a 1983	Inédita no Brasil.		
284	Estreia dos Vingadores da Costa Oeste	West Coast Avengers n. 1 a 4	1984	O Incrível Hulk n. 72 a 75	1989	Abril
286	Contra o vilão Homem-Molecular	Avengers n. 215 e 216	1982	Inédita no Brasil.		

298	Edição com Beyonder que teve que ser redesenhada	Avengers n. 261	1985	Capitão América n. 137	1990	Abril
301 e 302	Longa trama com Visão e Feiticeira Escarlata por Steve Englehart	Vision and Scarlet Witch n. 1 a 12	1985 a 1986	Os Vingadores n. 1 (apenas um trecho da história foi publicado no Brasil)	1988	Abril
391, 397 e 403	Versão Heróis Renascem	Avengers vol. 2 n. 1 a 12	1996 a 1997	Vingadores: Heróis Renascem n. 1 a 12	1998 a 1999	Abril
412	Relançamento Heróis Retornam	Avengers vol. 3 n. 1	1998	Grandes Heróis Marvel vol. 2 n. 1	2000	Abril

Warlock

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
96	Primeira aparição	Fantastic Four n. 67	1967	A Saga de Thanos n. 3	1992	Abril
126	Primeiras aventuras solo	Marvel Premiere n. 1 e 2	1972	A Saga de Thanos n. 3	1992	Abril

Warlock (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
174 e 175	Jim Starlin assume histórias do personagem; enfrenta	Strange Tales n. 178 a 181	1972 a 1973	A Saga de Thanos n. 4	1992	Abril

	Igreja Universal da Verdade					
199	Outras histórias por Jim Starlin	Warlock n. 9 a 15	1975 a 1976	A Saga de Thanos n. 5; Heróis da TV n. 46, 48 e 51	1993; 1982 a 1993	Abril

Wolverine

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
166	Primeira aparição	The Incredible Hulk n. 180 e 181	1974	Wolverine n. 100	2000	Abril
259	Minissérie por Chris Claremont e Frank Miller	Wolverine n. 1 a 4	1982	Eu, Wolverine	2009	Panini
326	Histórias de abertura da série Marvel Comics Apresenta	Marvel Comics Presents n. 1 a 10	1988 a 1989	Wolverine n. 1	1992	Abril
333	Minissérie Destruitor & Wolverine	Havok & Wolverine: Meltdown	1989	Wolverine & Destruitor: Fusão	1991	Abril
355	Edições com desenhos de Marc Silvestri	Wolverine n. 31 a 57	1990 a 1992	Wolverine n. 26 a 39; 42 a 44; Wolverine Edição Histórica n. 1 e 2	2002 e 2004	Mythos

X-Factor

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
-------------------------	------------	-------------------	------------------	---------------------	---------------------------------	--------------------

304 a 307	Retorno de Jean Grey e estreia da equipe	Fantastic Four n. 236; Avengers n. 264; X-Factor n. 1	1986	Grandes Heróis Marvel n. 30	1990	Abril
361	Edições originais por Peter David	X-Factor n. 70 a 83	1991 a 1992	X-Men n. 77 a 83; X-Factor Especial n. 1	1995; 1996	Abril

X-Force/Novos Mutantes

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
299	Estreia dos Novos Mutantes	Marvel Graphic Novel n. 4	1982	Inédita no Brasil		
292 e 293	Primeiras edições de Novos Mutantes por Bill Sienkiewicz	New Mutants n. 18 a 22	1984	O Incrível Hulk n. 72 a 76	1989	Abril
305	Novos Mutantes Especial	New Mutants Special n. 1	1985	X-Men n. 22	1990	Abril
338 e 339	Primeira edição por Rob Liefeld	New Mutants n. 86	1990	X-Men n. 60	1993	Abril
339	Primeira aparição de Cable	New Mutants n. 87	1990	X-Men n. 62	1993	Abril
344, 348 e 350	Estreia da X-Force	X-Force n. 1	1991	X-Men n. 78	1995	Abril
429	Estreia da versão por roteirista Peter Milligan	X-Force n. 116 a 120	2001	X-Men Extra n. 7 a 11	2002	Panini

X-Men

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
57 e 58	Primeiras histórias	X-Men n. 1 a 31	1963 a 1967	Biblioteca Histórica Marvel: X-Men vol. 1 a 3	2007 a 2011	Panini
58	X-Men enfrentam os Sentinelas	X-Men n. 14	1965	Biblioteca Histórica Marvel: X-Men vol. 2	2008	Panini
108	Histórias por Neal Adams	X-Men n. 56 a 65	1969 a 1970	Os Maiores Clássicos dos X-Men n. 5	2008	Panini
166 a 167	Reformulação da equipe	Giant-Size X-Men n. 1	1975	Wolverine n. 100	2000	Abril
167	Primeiras edições de Chris Claremont e Dave Cockrum	X-Men n. 94 a 107	1975	X-Men Classic n. 1 a 4; X-Men Classic II n. 1 a 4	1993; 1995	Abril
210	Surgimento da Fênix	X-Men n. 101	1976	X-Men Classic II n. 2	1995	Abril
210 a 211	Primeiras edições com desenho de John Byrne	X-Men n. 109, 111 a 121	1977 a 1978	X-Men Edição Histórica n. 1	2001	Mythos
238 a 245	Saga da Fênix	X-Men n. 129 a 137	1979 a 1980	Os Maiores Clássicos dos X-Men n. 4	2006	Panini
258	Retorno de Magneto em edição dupla	Uncanny X-Men n. 150	1981	Superaventuras Marvel n. 53	1986	Abril
259	Participações especiais de Homem-Coisa, Mulher-Aranha, Cristal, Doutor Destino	Uncanny X-Men n. 144 a 148	1981	Superaventuras Marvel n. 44, 48 a 49 e 51	1986	Abril
260	X-Men/Novos Titãs	Marvel and DC Present The Uncanny X-Men and	1982	Grandes Encontros Marvel & DC n. 2	1993	Abril

		The New Teen Titans				
--	--	---------------------	--	--	--	--

X-Men (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
271	Carol Danvers muda de identidade heroica	Uncanny X-Men n. 164	1982	Superaventuras Marvel n. 69	1988	Abril
284	Minissérie X-Men e Micronautas	X-Men and The Micronauts n. 1 a 4	1984	Inédita no Brasil		
284	Minissérie A Bela e a Fera	Beauty and the Beast n. 1 a 4	1984 a 1985	Inédita no Brasil		
284	Minissérie Kitty Pryde e Wolverine	Kitty Pryde and Wolverine n. 1 a 6	1984 a 1985	O Melhor de Wolverine n. 1	1997	Abril
302 e 303	Edições desenhadas por Paul Smith	Uncanny X-Men n. 165 a 174	1983	O Melhor dos X-Men n. 1	1988	Abril
303	John Romita Jr. assume desenhos	Uncanny X-Men n. 175	1983	O Melhor dos X-Men n. 1	1997	Abril
303	“O Conto de Fadas de Kitty”	Uncanny X-Men n. 153	1982	Superaventuras Marvel n. 55	1987	Abril
305	Edição comemorativa que se passava na Europa	Uncanny X-Men n. 200	1985	X-Men n. 24	1990	Abril
305	Minissérie X-Men/Tropa Alfa	X-Men/Alpha Flight n. 1 e 2	1985 e 1986	X-Men n. 20 e 21	1990	Abril
325	Saga “Massacre Mutante”	Uncanny X-Men n. 210 a 213; X-Factor n. 9 a 11; New Mutants n.	1986 a 1987	Os Maiores Clássicos dos X-Men n. 3	2005	Panini

		46; Thor n. 373 e 374; Power Pack n. 27				
325	Saga “A Queda dos Mutantes”	Uncanny X-Men n. 225 a 227; X-Factor n. 24 a 26; New Mutants n. 59 a 61	1988	Superalmanaque Marvel n. 5	1992	Abril

X-Men (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editora brasileira
325	Saga “Inferno”	Diversas	1988 a 1989	Wolverine n. 3 a 6 e 20; X-Men n. 46 a 49; Homem-Aranha n. 110 a 112; Superaventuras Marvel n. 97 e 127 (nem todas as histórias foram publicadas no Brasil)	1992 e 1993	Abril
335	Primeiras histórias desenhadas por Jim Lee	Uncanny X-Men n. 248, 256 a 258, 268 e 269, 273 a 277	1989 a 1991	Os Maiores Clássicos dos X-Men n. 1 e 2	2003 a 2004	Abril
351	Edições iniciais da nova X-Men; despedida de Chris Claremont	X-Men n. 1 a 3	1991	X-Men vol. 2 n. 1 a 3	1995	Abril
347	Edições dialogadas por John Byrne	Uncanny X-Men n. 281 a 288; X-Men vol. 2 n. 4 e 5	1991 a 1992	X-Men n. 80 a 84; X-Men Anual n. 2	1995	Abril

348	Primeiras edições dialogadas por Scott Lobdell	Uncanny X-Men n. 286 a 288; X-Men n. 6 a 11	1992	X-Men n. 83 a 84; X-Men Anual n. 2	1995	Abril
369	Saga “Atrações Fatais”	X-Factor n. 92; X-Force n. 25; Uncanny X-Men n. 304; X-Men n. 25; Excalibur n. 71; Wolverine n. 75	1993	X-Men Gigante n. 2	1996	Abril
369	Casamento de Scott Summers e Jean Grey	X-Men n. 30	1994	Os Fabulosos X-Men n. 30	1996	Abril
384	Saga “A Era de Apocalipse”	Diversas	1995	X-Men: A Era de Apocalipse n. 1 a 6	2012	Panini

X-Men (continuação)

Páginas em que é citado	Referência	Edições originais	Período original	Edições brasileiras	Período das edições brasileiras	Editadora brasileira
424, 431, 432 e 441	Histórias de Grant Morrison	New X-Men n. 114 a 154	2001 a 2004	Novos X-Men: E de Extinção; Novos X-Men: Imperial; Novos X-Men: Novos Mundos; Novos X-Men: Rebelião no Instituto Xavier; Novos X-Men: Planeta X; Novos X-Men: Ecos do Amanhã	2007 a 2013	Panini
425	Série X-Men: Os Anos Perdidos, de John Byrne	X-Men: The Hidden Years n. 1 a 22	1999 a 2001	X-Men vol. 3 n. 6 a 16 (apenas parte da série foi publicada no Brasil)	2001	Abril

441, 442 e 445	Nova série com roteiros de Joss Whedon	Astonishing X-Men n. 1 a 24	2004 a 2008	Surpreendentes X-Men n. 1 e 2	2008 e 2011	Panini
448 e 449	Série de Chris Claremont, X-Men Eternamente	X-Men Forever n. 1 a 24	2009 a 2010	Inédita no Brasil		